

**Representaciones de lo materno en narrativas literarias
y fílmicas de la democracia contemporánea:
España 1975-1995.**

by María José Gámez Fuentes



Thesis submitted to the University of Nottingham
for the degree of Doctor of Philosophy, May 1999

INDICE

1. Introducción	1
2. Marco histórico-psicoanalítico: aproximaciones teóricas	12
2.1. Antecedentes históricos	12
2.2. Análisis de la construcción discursiva de la madre (patria) en la dictadura franquista: Ni una, ni grande, ni libre	23
2.3. La figura materna en el desarrollo del sujeto	30
2.4. La maternidad en la cultura occidental	41
3. Análisis narrativo	51
3.1. Represiones y ausencias: el legado de la dictadura en <i>Furtivos</i> (Borau 1975) y <i>Cria cuervos</i> (Saura 1975)	51
3.1.1. <i>Furtivos</i> (Borau 1975) o el feroz abrazo de la maternidad	53
3.1.2. Maternidad y ausencia en <i>Cria cuervos</i> (Saura 1975)	68
3.2. Buscando entre otras narrativas: cuestiones de identidad genérica, social y nacional en <i>El mismo mar de todos los veranos</i> (Tusquets 1978), <i>Gary Cooper que estás en los cielos</i> (Miró 1980) y <i>El pájaro de la felicidad</i> (Miró 1993)	92
3.2.1. Deseos e identidades periféricos en <i>El mismo mar de todos los veranos</i> (Tusquets 1978)	95
3.2.2. Cuerpos, maternidad y trabajo: negociaciones de lo público y lo privado en <i>Gary Cooper que estás en los cielos</i> (Miró 1980) y <i>El pájaro de la felicidad</i> (Pilar Miró 1993)	131
3.3. Reescribiendo el pasado en <i>Nubosidad variable</i> (Martin Gaité 1992), <i>Mujeres de negro</i> (Aldecoa 1994) y <i>Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto</i> (Díaz Yanes 1995)	158
3.3.1. Re-textualización de la maternidad en <i>Nubosidad variable</i> (Martin Gaité 1992): voces maternas disidentes	161
3.3.2. Recuperación de exilios maternos: mujeres des-marcadas en <i>Mujeres de negro</i> (Aldecoa 1994) y <i>Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto</i> (Díaz Yanes 1995)	198
4. Conclusión	236
5. Bibliografía consultada	247
5.1. Fuentes primarias	247
5.2. Fuentes secundarias	254

RESUMEN

En el marco de los actuales debates sobre los cambios económicos, políticos y culturales producidos en España a raíz de la instauración democrática y la progresiva incorporación al proyecto de unificación de la Unión Europea, se ha ido poniendo de manifiesto la necesidad de indagar detalladamente en los procesos de legitimación que conforman la construcción de identidades nacionales. En el caso de España uno de los principales focos de recientes estudios ha sido la discusión sobre las diferentes formas de continuidad y/o discontinuidad que se produjeron y/o se siguen produciendo en el paso de la dictadura a la democracia.

Esta tesis se propone explorar esas continuidades y/o discontinuidades a través de su articulación en las variadas representaciones filmicas y literarias de la madre durante la democracia. La focalización en esta figura surge a raíz del repetido interés que hemos rastreado en los estudios de cine y de literatura de mujeres. Estos tienden a interpretar lo materno como personificación del pasado dictatorial, sin detenerse en las tensiones que pueden estar siendo articuladas por medio de esa figura ni en su relación con la construcción de nuevos discursos en democracia.

Nuestro estudio ofrece, en primer lugar, una contextualización histórico-psicoanalítica que sirva para enmarcar la discusión en relación al discurso franquista sobre la maternidad, a la importancia de la figura materna en la constitución de sujetos, conforme ha sido teorizada por el psicoanálisis, y a las imágenes de la maternidad proyectadas por la cultura occidental. Seguidamente, el análisis textual de las novelas y las películas elegidas está dividido en tres secciones, las cuales abordan, respectivamente: lo materno como amenaza, como marginal y como renovada heterodoxia. Consideramos que esas representaciones articulan las fricciones resultantes de: un intento de conjurar las conexiones entre el proyecto democrático y el régimen democrático, un oscurecimiento de las estrategias de exclusión y/o instrumentalización de diferencias de clase, región, etnia y género que operan en la legitimación de discursos democráticos, y una necesidad de entender y reinscribir el legado de la dictadura en formas no perpetuadoras de las narrativas hegemónicas.

A María R. Fuentes Fernández, mi madre,

y

a Juan Miguel Gámez Reyes, mi padre.

AGRADECIMIENTOS

Muchos han sido los que han contribuido de una forma u otra a la elaboración de esta tesis. En primer lugar, quisiera expresar mi gratitud a mi director Mark Millington, por sus sugestivas y continuadas críticas. También he de agradecer el infatigable apoyo intelectual y emocional de Fabricio Forastelli. Nuestros numerosos encuentros y discusiones nunca serán olvidados.

Me gustaría dar las gracias a Peter Evans por su inicial y decisiva guía y a Bernard McGuirk por sus variadas ayudas, las cuales han ido siempre más allá de sus obligaciones. A Dolores Romero tengo que agradecerle mi encuentro con la literatura de mujeres en España. En la escritura de los diferentes capítulos varios han sido los amigos y compañeros que me han ayudado con sus ideas y comentarios: Steve Roberts, Rocio Martinez, Josep-Antón Fernández, Richard Cardwell y Alejandro Coroleu.

Adam Sharman merece especial mención por su permanente disponibilidad ante cualquier escrito que le lanzaba. También Antonio Lázaro, con quien he tenido el placer de compartir trabajo y ratos de humor.

Gracias también a Jane Kerrigan por su siempre eficaz ayuda.

No puedo olvidar, indudablemente, a mis hermanos Juan Miguel Gámez Fuentes y Raúl Gámez Fuentes por haberme proporcionado innumerables y entrañables momentos de satisfacción. Ni a mi incansable Dinos, por todo.

1.- INTRODUCCIÓN

En el contexto de los actuales debates sobre los cambios económicos, políticos y culturales producidos en España a raíz de la instauración democrática y la progresiva incorporación al proyecto de unificación de la Unión Europea, se ha ido poniendo de manifiesto la necesidad de indagar detalladamente en los procesos de legitimación que conforman la construcción de identidades nacionales. En España la reconstrucción democrática está basada en la reconceptualización de una identidad nacional constituida sobre una idea de España como estado moderno, europeo y democrático, alejado del aislamiento dictatorial.

Estos debates se han visto influenciados por la paulatina importancia que los estudios culturales han alcanzado en el marco de la globalización cultural. Estos estudios denotan un creciente interés por exponer y problematizar el nivel de complejidad que las manifestaciones culturales han adquirido en una sociedad aparentemente sin fronteras. El presente trabajo pretende, a través del análisis de lo materno en las novelas y películas elegidas, examinar las estrategias narrativas de reconstrucción democrática. Estas nos ayudarán a explorar cómo en el proyecto de consolidación de la social-democracia en España operan diferentes mecanismos de narrativización que van de una expulsión a una recuperación del pasado pasando por su eventual marginalización ante aparentemente nuevas cuestiones surgidas en democracia. Las operaciones de legitimación democrática en el caso de España, con las consiguientes tensiones que crean propias del particular marco cultural elegido, pueden aportar una importante vía de entrada

para el análisis de las carencias, silencios, exclusiones y huecos que los actuales procesos de legitimación de una narrativa hegemónica pan-europea acarrear.

En este marco, la discusión sobre las diferentes formas de continuidad y/o discontinuidad que se produjeron y/o se siguen produciendo en el paso de la dictadura a la democracia constituyen uno de los principales focos de atención en recientes estudios sobre la realidad contemporánea española (expresada en cualquiera de las lenguas del estado español). Éstos llevan a cabo una revisión de las conexiones entre los cambios sociales y las diversas manifestaciones culturales (cine, teatro, novela, poesía etc.) para analizar su relevancia en la constitución de la/s identidad/es nacional/es.

En el volumen *Del franquismo a la posmodernidad* (Monleón ed. 1995) los textos de Monleón (1995) e Ilie (1995) señalan cierta continuidad entre la dictadura franquista y la democracia en términos de desarrollo socio-económico y critican la reconstrucción histórica que el proyecto democrático ha llevado a cabo a base de la exclusión del importante papel que el Partido Comunista jugó en la oposición, tergiversando de esta forma la pluralidad democrática al igual que el franquismo hizo anteriormente con la pluralidad social. Esta amnesia democrática, teoría con la que coinciden Díaz (1995), Lewis (1994) y Rodríguez Puértolas (1995), es también relacionada con la necesidad de las élites político-económicas de desmarcarse de su pasado afín al régimen franquista en aras de la integración dentro del grupo de partidos y personas que contribuyeron a la restauración democrática.

Sin embargo, Monleón (1995), junto con Kinder (1997), consideran el triunfo del Partido Socialista como prueba de que, a pesar de las posibles continuidades entre un sistema de gobierno y otro, la realidad española se ha

transformado radicalmente y resulta difícil pensar que todo sigue igual. Son, en efecto, varias las lecturas que tienden a celebrar al Partido Socialista como el epítome del cambio democrático.¹

Aunque coincidimos con la opinión general de que, efectivamente, la realidad social, política y cultural de los últimos años ha cambiado, nos parece pertinente suspender cualquier visión celebratoria del actual panorama para analizar atentamente, como proponen Graham y Labanyi (1995) en la introducción a *Spanish Cultural Studies* (Graham y Labanyi eds. 1995), Ilie (1995) y Lewis (1994), si tales transformaciones se gestaron ya en la dictadura o son debidas a la incorporación del estado español a la industria cultural de masas y el proyecto neo-liberal de los ochenta. Para ello nos proponemos revisar los puntos de inflexión de las tensiones que articulan las narrativas elegidas.

Graham y Labanyi (1995) aceptan que la normalización democrática proporciona un espacio en el que se articulan voces y experiencias silenciadas durante el franquismo, pero previenen del riesgo de disfrazar bajo el abrazo estético postmodernista las continuas y excluyentes relaciones de poder. Lewis (1994) asocia precisamente el desencanto de los ochenta en España con la expansión de corrientes postmodernistas entre los intelectuales y la universidad españoles.² Según este autor, a pesar del interés por el análisis de manifestaciones culturales contemporáneas³ originado a raíz de la reforma universitaria socialista

¹ Véase también la introducción en López et al. eds. (1994) y Montero (1995a; 1995b).

² Graham y Labanyi (1995) basan su lectura del postmodernismo en la obra de García Canclini (1989) y Jameson (1991). Lewis (1994) complementa la crítica al postmodernismo, influenciada por Jameson, con la de Callinicos (1990).

³ Para una visión del desarrollo de los estudios culturales en España véanse los números de la colección *Eutopías Documentos de Trabajo* de la editorial Episteme con sede en la Universidad de Valencia. Se pueden localizar a través de la página electrónica de *Eutopías* en la Universidad de Valencia. La referencia bibliográfica figura bajo *Eutopías*.

de 1985 y del consiguiente surgimiento de los estudios postestructuralistas sobre medios de comunicación, teoría literaria y del discurso en España, éstos privilegian aproximaciones teóricas que continúan obviando la historia más reciente en favor de la experiencia estética.⁴ Ello se puede entender, después del fracaso de revolucionario cambio social que auguraba la vuelta a la democracia, dado que lo estético parece ser el único dominio en el que se pueden articular posiciones resistentes, aunque no deja de estar influenciado por el interés socialista por crear una imagen modernizada e innovadora de España.

En este sentido, Kinder (1997) considera la obra de Almodóvar como el máximo exponente de la “hiperliberalización” socialista de España por el carácter sexualmente liberador y vanguardista de sus películas. No obstante, no deberíamos olvidar, como Graham y Labanyi (1995) y Lewis (1994) han observado, el riesgo de estetización y despolitización que se corre bajo la rúbrica postmodernista, cualidades que han sido criticadas en ocasiones del cine almodovariano. Ahora bien, Smith (1992: 163-171; 1994) problematiza la equiparación del cine de Almodóvar con la estética postmodernista de la social-democracia al subrayar la crítica social encerrada en la ironía del pastiche:⁵

[...] faced by the horrors of Francoism or (more recently) the po-faced pieties of Socialism, frivolity can be seen in a Spanish context as a political posture whose effects are as potent as they are uncontrollable (Smith 1994: 2).⁶

⁴ Para una ampliación de esta perspectiva véanse Fuentes (1995), Rodríguez Puértolas (1995) y Spires (1995).

⁵ Aspecto que nosotros analizaremos a propósito de la incorporación de lo materno en la hibridización de géneros cinematográficos cuando discutamos *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* en el capítulo 3.3. b).

⁶ Para una aplicación de esta perspectiva a *¡Átame!* (Almodóvar 1989) véase también Navajas (1995).

En los estudios mencionados arriba se deja ver, por otra parte, una perspectiva que constata la progresiva importancia que las mujeres adquieren en el ambiente cultural como sujetos conformadores de estrategias de resistencia durante la democracia. En el volumen *Del franquismo a la posmodernidad* Blanco Aguinaga (1995) reconoce que “a contracorriente de la tendencia dominante a descontextualizar lo privado” (263) las mujeres escritoras como Martín Gaité, Riera y Roig apuestan por lecturas que vinculan el género sexual con los condicionamientos históricos, lo privado con lo público, exponiendo la forma en que las opciones femeninas se ven moldeadas por particulares parámetros sociales imperantes.⁷ Ordóñez (1995) y Gullón (1995) añaden que son las mujeres escritoras las que presentan una renovación ideológico-cultural de los discursos vigentes y que la incorporación de la mujer a la vida laboral hace que las narrativas tiendan a privilegiar el tratamiento de nuevos desafíos sociales sobre los íntimos. Argumento con el que coinciden Evans (1995) y Jordan y Morgan-Tamosunas (1998) al tratar la temática de las películas dirigidas por mujeres.

En el área de la investigación cinematográfica sobre cine español varios trabajos han puesto de relieve la importancia de la representación cultural individuo-familia para la comprensión de los procesos estructurantes de lo político y lo personal (Benet et al. 1989; Deveny 1993; Jordan y Morgan-Tamosunas 1998; Méndez Fiddian 1989). La relevancia del binomio individuo-familia como recurso metonímico de crítica social en el contexto de España no es casual. Está influenciada, por un lado, por las connotaciones simbólicas de personificación del estado franquista que la dictadura proyectó sobre la familia

⁷ Para una visión de esa problemática en el campo de la poesía española escrita por mujeres vease la introducción de Bénégas y Munárriz (1997) a *Ellas tienen la palabra*

(aspecto que abordaremos en profundidad más adelante) y, por otro, por el creciente interés postmodernista por la subjetividad, cuyas raíces se han situado en España, como mencionamos, en el desencanto ante las promesas de revolución socialista que nunca se llegaron a consolidar (Lewis 1994).

Dentro del foco sobre la familia ha sido la figura materna la que se ha revelado como centro de interés por parte de la crítica dada la reiterada aparición de dicha figura en el cine español y su aparente asociación con el pasado dictatorial. Son suficientemente conocidos los estudios de Hopewell (1987) y Kinder (1993), los cuales, centrados especialmente en películas de la transición, tienden a leer las figuras maternas como personificaciones del aparato represor franquista. Kinder incluso busca apoyo en la literatura a través de textos como *La casa de Bernarda Alba* (García Lorca 1936), *Doña Perfecta* (Pérez Galdós 1876) y *La Regenta* (Alas 1885), para extender su análisis de lo materno más allá de cualquier contextualización histórica y concluir que la madre en la narrativa edípica española funciona en términos generales como representante de la ley patriarcal.

La importancia de las figuras maternas en el cine español ha llevado además a varios autores a catalogar tales representaciones como matriarcales (Besas 1985: 123; Insdorf 1980: 16; Kinder 1993: 213, Sánchez Vidal 1995: 97-98; Jordan y Morgan-Tamosunas 1998: 131-132) olvidando que la definición de matriarca hace referencia a la figura materna en un período socio-cultural determinado cuyo poder se transfiere de generación en generación a través del linaje femenino.⁸ Mientras que el poder (ilusorio, como veremos a lo largo de

⁸ Para una introducción a los análisis sobre matriarcado véanse Loraux (1996) y Vegetti Finzi (1996).

nuestro análisis) que ostentan ciertas figuras maternas en la narrativa española, fílmica o literaria, es una mera proyección de los diferentes discursos patriarcales operantes en determinados contextos históricos.

Ahora bien, desde nuestro punto de vista el producto cultural que analizamos, en las diferentes figuras narrativas de lo materno, encierra una mayor complejidad. En ningún caso, como iremos viendo, se puede considerar ese producto como mero reflejo de las operaciones sociales circundantes sino como un espacio en el que se intentan contestar o perpetuar cuestiones tanto de relevancia histórica como subjetiva en un particular contexto nacional. Es por ello que ni la demarcación histórica *per se* ni las teorías sobre la constitución del sujeto *per se* pueden servir de punto de referencia mimética para la interpretación de unas representaciones culturales determinadas. El análisis de las narrativas elegidas irá mostrando cómo las diferentes figuras estéticas se construyen precisamente en la fricción entre el sujeto, la historia y los discursos interpretativos culturales vigentes, fricción que, a su vez, pondrá de relieve los vectores de legitimación en juego.

En el campo de los estudios literarios ha sido la crítica feminista sobre novela española escrita por mujeres (Alborg 1993; Mayans-Natal 1991; Pérez 1983) la que ha prestado mayor atención a la significación de la célula familiar y las relaciones entre sus miembros como el espacio en el que se contestan y/o reproducen cuestiones de carácter tanto histórico como personal. Los trabajos de Ballesteros (1994), Davies (1994), Nichols (1989; 1992) y Ordóñez (1991b) ponen de manifiesto la importancia que juega la figura materna en el desarrollo de la relación de las mujeres con la cultura y la necesidad de búsqueda de raíces

matrilineales.⁹ Una relación que se convierte en dialéctica a través de los artefactos culturales que traducen las tensiones inherentes en la negociación de posiciones de las mujeres en la cultura. Sin embargo, a pesar de la utilidad de las investigaciones arriba mencionadas, éstas no profundizan en la problemática que genera una consideración de esta particular dialéctica en el contexto socio-político de la España contemporánea para indagar en las transformaciones provocadas, excluidas o perpetuadas por la llegada de la democracia.

Se reiteran de esta forma perspectivas que, como Nichols (1992: 114) y Ordóñez (1991b: 197), tienden a considerar el entierro de Franco como el final del exilio socio-cultural de las mujeres como si en una singular figura se pudiera reducir la complejidad de todo un sistema de interpelación social. Por otro lado, estas lecturas ciñen sus miradas a las representaciones de la madre bajo el franquismo y los primeros años de consolidación democrática (Nichols 1992: 34-35; Ordóñez 1991b: 196), sin detenerse, en ocasiones, en las tensiones que dichas representaciones entrañan (como Nichols 1989) ni ampliarlas a posteriores tratamientos democráticos (como Ordóñez 1991b). Quizá se podría leer ese descuido en el marco de la influencia no sólo de las nuevas preocupaciones que surgen relacionadas con el acceso legitimado de las mujeres a espacios públicos hasta hace poco vedados, sino en la preferencia crítica por los aspectos más subjetivos de las narrativas democráticas, lo que oscurece las tensiones y fricciones que encierra la inclusión de lo materno en discusiones sobre lo privado y lo público, lo personal y lo político, en el contexto de la restauración

⁹ Véanse también Cipijauskaitė (1988a), Hart (1993) y el “Apéndice arbitrario” en Martín Gaité (1992: 123-127), cuya arbitrariedad problematizaremos en el capítulo 3.3.1, así como los ensayos recopilados en Brown ed. (1991) y Servodidio ed. (1987), y la tesis doctoral de Solino (1993), en la que se aborda la influencia de los cuentos infantiles en los estereotipos maternos occidentales, tema sobre el que volveremos más adelante en el capítulo 3.2.

democrática. Esa preferencia es, en cierto modo, sintomática de las insuficiencias que las perspectivas teóricas centradas en el producto estético encierran y de las cuestiones de legitimación socio-cultural vigentes.

Es precisamente el análisis del particular interés por la madre que hemos rastreado tanto en estudios como en manifestaciones culturales el motor de esta tesis. Nuestro objetivo es explorar cómo las continuas referencias a dicha figura se originan en una especificidad histórica española, dado el énfasis durante el franquismo. Las variadas configuraciones de la maternidad constituyen, en nuestra opinión, espacios discursivos privilegiados a través de los que abordar las tensiones/ negociaciones/ reinscripciones entre el legado franquista y los cambios democráticos en la construcción de identidades cívicas, predominantemente femeninas,¹⁰ en un nuevo estado de derecho. En definitiva, nos proponemos revisar en profundidad las diferentes configuraciones de lo materno en narrativas filmicas y literarias dentro del marco de la vuelta a la democracia para profundizar en las tensiones provocadas por las dis/continuidades de los procesos históricos y personales y vincular las visiones particulares de las narrativas analizadas con las problemáticas sociales vigentes. La especificidad cultural del presente análisis pretende asimismo aportar ciertas matizaciones históricas a la aplicación intemporal de la teoría psicoanalítica en el examen de las narrativas textuales.

El interés por la mujer, dentro o fuera de su rol materno, no es exclusivo de la realidad española. Este interés por “lo femenino” (en cualquier significado que se le intente dar) se origina, como Jardine (1985) observa, dentro de un debate

¹⁰ Dado el interés que tal figura suscita principal pero no exclusivamente en las narrativas sobre mujeres.

mayor de la filosofía occidental sobre la destrucción de los límites entre cultura y naturaleza. Las dicotomías que sostenían hasta el siglo XIX tal diferenciación no eran, como Cixous (1986) y Derrida (1978: 278-280) han señalado, genéricamente neutras, asociándose la cultura con lo masculino y la naturaleza con lo femenino.

Según Jardine:

[...] when the structures based in these dichotomies began to vacillate, there also began, necessarily, an intensive exploration of those terms not attributable to *Man*: the spaces of the *en-soi*, Other, without history—the feminine (Jardine 1985: 72-73).

A partir de ese momento se han multiplicado trabajos intentando desmitificar y politizar las diferentes construcciones discursivas de lo femenino, en general, y la maternidad, en particular.¹¹ Es en este contexto en el que se sitúa el presente estudio. A través del análisis de las figuras maternas en las películas y novelas elegidas trataremos además de revelar el conjunto de estrategias y prácticas discursivas que intentan conformar o subvertir la realidad tanto de la dictadura como de la democracia. Lejos de las ansias liberadoras del discurso democrático oficial, veremos cómo las representaciones que encontramos en la democracia ponen de manifiesto una reducción de lo materno al obliterar tanto su carga histórica influenciada por la dictadura como las nuevas problemáticas asociadas con tal figura.

No pretendemos abordar todas las diferentes dimensiones de la maternidad, pues éstas variarían según el contexto histórico-social elegido, sino subrayar la complejidad e importancia que sus figuras han alcanzado en el

¹¹ La bibliografía en este campo es sin duda inmensa y su enumeración sobrepasa los objetivos del presente trabajo, no obstante, a lo largo de nuestro análisis iremos subrayando aquellos títulos más significativos en el área de los estudios de género que sean relevantes en nuestra discusión

panorama cultural español para una comprensión de los procesos que articulan los discursos y prácticas sociales entre el franquismo y la democracia. Tampoco pretendemos abarcar toda la producción filmico-literaria de los últimos decenios. La ampliación del corpus elegido a otras narrativas aportaría sin duda una mayor variedad en el tratamiento de las cuestiones que planteamos. No obstante, consideramos que los textos y películas elegidos, por su particular inscripción de lo materno, abren complejas y problemáticas fisuras relevantes para nuestro trabajo y epitomizan las conexiones/tensiones que pretendemos analizar.

2.- MARCO HISTÓRICO-PSICOANALÍTICO: APROXIMACIONES TEÓRICAS

2.1. Antecedentes históricos

Un análisis de la construcción ideológica de la imagen de la mujer en su papel como madre en narrativas culturales de la democracia implica una visita obligada al discurso que sobre ésta se fabricó durante el período franquista dada la importancia que, como veremos, éste tiene en posteriores representaciones. No pocas veces se ha oído el tópico de que la llegada de la democracia en España supuso para los españoles una libertad que habían deseado durante treinta y seis años de dictadura, pero para la que no estaban preparados. Tal afirmación se puede considerar parcialmente correcta si se adopta el punto de vista de aquellos/as españoles/as que tuvieron que educarse y convertirse en adultos/as dentro de los parámetros que impuso la dictadura, aunque, como iremos viendo, esa visión es un tanto reduccionista.

No es éste el lugar para la descripción de un contexto histórico suficientemente conocido y estudiado (Carr y Fusi Aizpurua 1993; Payne 1987; Preston 1976, 1990a; Tusell 1988). Baste recordar que tras la victoria del bando nacionalista en 1939 el régimen franquista se propuso la construcción de un nuevo orden moral y social basado en un rígida estructuración jerárquica de la sociedad, la recuperación de los valores tradicionales asociados con el poder de la Iglesia que, ante los ojos de los vencedores, el gobierno republicano parecía haber destruido, y la instauración del nacional-sindicalismo de mano de la ideología falangista. La preocupación por la creación de este nuevo estado, que se debería hacer eco de la grandeza de imperio que España nunca debió perder, llevó a la construcción de un discurso cuyo foco sería el incremento de la población y, por

tanto, el desarrollo de una política pronatalista (Nash 1991: 160; Pastor i Homs 1984: 13-31). No olvidemos además que en los años posteriores a la Guerra Civil, nos encontramos con un país estancado entre el aislamiento y la inflación y con una población masculina mermada por la reciente guerra. Uno de cada cinco españoles había muerto (Alba 1978: 12). La solución que busca el régimen es la regeneración de la patria, por lo que sus esfuerzos de re-educación se centran en la mujer como reproductora y como madre, papel que va a ser objeto de una incesante labor propagandística por parte del gobierno, ayudada por la importancia que el catolicismo da a la familia.

En este contexto el régimen implementa una serie de medidas legales para mantener dentro del dominio del hogar a aquellas mujeres que por cuestiones económicas tenían la necesidad de trabajar fuera de sus casas. Así se crearon los préstamos para dotes, bonificaciones por matrimonio y premios a las madres de familias numerosas. Este tipo de familias gozaba también de un salario extra que se le daba al marido, créditos especiales, descuentos en educación, transportes etcétera. Además florecen por todo el estado los cursos de Puericultura y Sanidad infantil y la educación física se convierte en un elemento importante de la educación femenina, pero sólo porque

a la madre le hace falta un estado general de salud y desarrollo corporal bueno, sin que le sea preciso (con todo) poseer mucho músculo ni fuertes bíceps (citado en Pastor i Homs 1984: 20).

Se intentó borrar todo avance en la emancipación femenina conseguido durante la II República. Con ello no queremos decir que se pasara de un estado de

completas libertades para la mujer a uno de total opresión,¹² sino que las posibilidades de derecho alcanzadas en el período republicano, e incluso durante la Guerra Civil en este bando, fueron erradicadas con el nuevo Código Civil impuesto por el franquismo.¹³ La Constitución de 1931 reconocía la igualdad legal entre hombres y mujeres, garantizaba la no discriminación laboral, aceptaba el matrimonio civil, establecía la igualdad legal entre hijos legítimos e ilegítimos, aseguraba la investigación de la paternidad, otorgaba a las mujeres el derecho a la administración de bienes sin permiso del marido e instauró la ley del divorcio y el sufragio femenino. Todo ello motivó una mayor participación de la mujer en la dinámica política del país y la creación de un gran número de asociaciones feministas y de mujeres.¹⁴ Sirva como ejemplo la declaración de principios de la asociación de Mujeres Libres y compárese con los 18 puntos del ideario de la Sección Femenina que se exponen más adelante (p. 16):

1. Emancipar a la mujer de una triple esclavitud a la que ha estado y sigue estando sometida: esclavitud de la ignorancia, esclavitud de mujer y esclavitud de productora.
2. Hacer de nuestra organización una fuerza femenina consciente y responsable que actúe como vanguardia del movimiento revolucionario.
3. Combatir la ignorancia capacitando a las compañeras cultural y socialmente por medio de clases elementales, conferencias, charlas, lecturas comentadas, cinematográficas etc.
4. Establecer un intercambio con sindicatos, Ateneos y Juventudes Libertarias, a fin de llegar a un engranaje que vigorice nuestro movimiento revolucionario.
5. Llegar a una auténtica coincidencia entre compañeros y compañeras: convivir, colaborar y no excluirse; sumar energía en la obra común.
6. Preparar una poderosa aportación femenina a la tarea revolucionaria, constructiva, ofreciendo a la misma enfermeras, profesoras, médicos, artistas, puericultoras, químicas, obreras inteligentes: algo más efectivo que la sola voluntad llena de ignorancia (citado en Morcillo Gómez 1988: 77).

¹² Para una introducción a la problematización de la emancipación de la mujer durante la II República véase Graham (1995a).

¹³ Para un análisis detallado de la evolución legal de la mujer antes de la guerra civil véase Nash (1983) y durante la guerra civil véase Colectivo 36 (1986).

¹⁴ Para una introducción a la situación general de las mujeres en la II República véanse Morcillo Gómez (1988) y Scanlon (1986: 261-290). Para un estudio de los movimientos feministas y de mujeres en ese mismo período véanse Carpena (1986: 47-58), Kaplan, G. (1992: 193-95) y Morcillo Gómez (1988).

Por su parte, el régimen franquista puso en vigencia el Código Civil de 1889 en cuanto a la posición de la mujer en las leyes. Así la mujer volvía a estar legalmente obligada a fijar su domicilio según lo estipulase el marido, de quien además dependía en materia de bienes matrimoniales, licencias para actos públicos, juicios, contratos y operaciones comerciales. La patria potestad residía también en el hombre, la viuda la perdía si se volvía a casar y la tutoría era considerada actividad imposible de realizar por parte de la mujer. Se implementó el subsidio familiar para que la mujer no necesitara trabajar más ayudando al escaso salario del marido. En los años cuarenta se estipuló la excedencia forzosa por matrimonio y la Ley de Ayuda Familiar denegaba el plus familiar a aquellos maridos cuyas mujeres trabajasen. En definitiva, como señalaba el Fuero del Trabajo de 1938, el franquismo pretendía “liberar” a la mujer del trabajo y de la fábrica (Graham 1995b: 184). Se establecieron además severas penas para el aborto y la propaganda anticonceptiva y se reinstauraron los artículos relativos a crímenes pasionales, adulterio y amancebamiento.

Para asegurar la perpetuación del modelo que la ley recogía se encomendó a la Sección Femenina de la Falange la tarea de “educar” a las mujeres.¹⁵ La Sección Femenina se estableció en junio de 1934,¹⁶ bajo la dirección de Pilar Primo de Rivera, hermana de José Antonio, con el objetivo de realizar labores

¹⁵ Para un estudio histórico detallado de la Sección Femenina véanse Gallego Méndez (1983), Pastor i Homs (1984) y Sánchez López (1990). También es interesante consultar la crónica escrita por la Asociación Nueva Andadura, continuadora ideológica de la Sección Femenina, bajo la supervisión de Suárez Fernández (1993).

¹⁶ Es interesante resaltar el hecho de que dicha asociación se creó como respuesta a la negativa masculina de los integrantes de la Falange de que las mujeres participaran como miembros activos en la lucha.

sociales (atención a los detenidos y muertos y sus familias) y de propaganda y recaudar fondos. Durante la guerra sus tareas incluyeron todo tipo de apoyo en la retaguardia, asociado a su condición femenina, nunca participando en la lucha armada como ocurrió en el lado republicano.¹⁷ Después de la guerra la Sección Femenina creció hasta alcanzar los más remotos lugares en España y se convirtió en el baluarte ideológico en que deberían de formarse las futuras generaciones de la “nueva” España. Los 18 puntos que conformaban el ideario de dicha asociación eran:

1. A la aurora eleva tu corazón a Dios y piensa en un nuevo día para la Patria.
2. Ten disciplina, disciplina y disciplina.
3. No comentes ninguna orden, cúmplala sin vacilar.
4. En ningún caso y bajo ningún pretexto te excuses a un acto de servicio.
5. A ti ya no te corresponde la acción, anima a cumplirla.
6. Que el hombre que esté en tu vida sea el mejor patriota.
7. No olvides que tu misión es educar a tus hijos para bien de la Patria.
8. La angustia de tu corazón de mujer compénsala con la serenidad de que ayudas a salvar a España.
9. Obra alegremente y sin titubear.
10. Obedece, y con tu ejemplo, enseña a obedecer.
11. Procura ser tú siempre la rueda del carro y deja a quien deba ser su gobierno.
12. No busques destacar tu personalidad, ayuda a que sea otro el que sobresalga.
13. Ama a España sobre todo para que puedas inculcar a otros tus amores.
14. No esperes otra recompensa a tu esfuerzo que la satisfacción propia.
15. Que los haces que forman la Falange estén cimentados en un común anhelo individual.
16. Lo que hagas supérate al hacerlo.
17. Tu entereza animará para vencer.
18. Ninguna gloria es comparable, a la gloria de haberlo dado todo por la Patria (citado en Morcillo Gómez 1988: 82).

La ideología subyacente a este ideario está basada en una mezcla de disciplina, sacrificio y sumisión con la que la mujer debe identificarse y que se aleja trescientos sesenta grados de los proyectos de emancipación social, concienciación política y formación profesional que grupos como Mujeres Libres

¹⁷ Para una exposición detallada de las diferentes tareas asignadas a las mujeres en cada bando véanse Morcillo Gómez (1988) y Scanlon (1986).

tenían reservados para la mujer. El ideario de la Sección no carece, sin embargo, de contradicciones si consideramos que esta posición, a todas luces pasiva, ha de combinarse con la activa creación de patriotas. En efecto, la gran importancia que la dictadura proyecta sobre la figura materna en la reconstrucción de la patria plantea ciertas dificultades a la hora de armonizar esta fortaleza que se le pide con una supuesta posición paciente. Las ambigüedades y contradicciones en el mensaje ideológico no se reducen a este aspecto sino que, conforme veremos a lo largo de nuestro análisis, se extienden a la misma configuración de la feminidad (frágil pero resistente), a los sacrificios que le piden España y el Caudillo y a las lecturas particulares que muchas jóvenes realizaron sobre los espacios y actividades provistas por la Sección y sobre el estatus de las mismas jefas (Alcalde 1996),¹⁸ quienes predicaban el matrimonio y la maternidad como ideales femeninos pero no estaban casadas, empezando por la propia Pilar Primo de Rivera.

La retórica en la que se intenta sumergir a la mujer en los primeros años de la dictadura tiene raíces nacional-sindicalistas. Las organizaciones femeninas nacional-socialistas alemanas tuvieron gran influencia en la creación y puesta en funcionamiento de los montajes ideológico-educativos del momento.¹⁹ La Sección Femenina se trasladó en diversas ocasiones a Alemania para aprender de la experiencia de sus compañeras fascistas. Como Pastor i Homs (1984: 58-59) señala, en el verano de 1939 una comisión de mujeres falangistas fue a ese país

¹⁸ Volveremos sobre este aspecto de lecturas alternativas más adelante.

¹⁹ Véase Preston (1990b) para una introducción al análisis de las conexiones entre el fascismo en España y sus homólogos italiano y alemán.

con la misión de estudiar las Escuelas de Hogar. Este fue sólo uno de varios contactos que se llevarían a cabo.

Existen, por supuesto, otros paralelismos entre el nacional-sindicalismo español y el de Alemania o Italia en el tema de la mujer, como Sánchez López (1990) señala. El principal de ellos sería la gran importancia que los tres regímenes dictatoriales proyectaron sobre la mujer en sus funciones de madre y esposa, con las conseguientes medidas legales que se implementaron de forma bastante parecida en los tres países. Compartieron indudablemente el objetivo de segregación cultural femenina. El franquismo adoptó además varios elementos del régimen de Mussolini como las organizaciones juveniles, el Corporativismo y el Fuero del Trabajo y la Sección Femenina tomó ejemplo del Arbeitsdienst para su Servicio Social.²⁰

Con el absoluto respaldo económico e ideológico del gobierno las Escuelas de Hogar proliferaron rápidamente por todo el territorio nacional e incluso se instalaron en fábricas, talleres, institutos y cárceles. Iban dirigidas especialmente a las mujeres solteras (las niñas eran educadas a través de la escuela y los campamentos infantiles) y en ellas se aprendían los conocimientos necesarios para desempeñar su labor como esposas y madres de la nueva España.

Para reforzar esta labor educativa, en el campo de la educación intelectual Pastor i Homs (1984) apunta que el nuevo régimen puso un gran empeño en que la educación femenina fuera diferente en cantidad y calidad a la del hombre, no sólo por su diferente papel en la sociedad de la dictadura sino porque “en cuanto a su

²⁰ Para una introducción a los estudios de las mujeres bajo el fascismo en Alemania véanse Kolinsky (1989: 7-40) y los ensayos en Martín ed. (1993). Para una introducción sobre la experiencia italiana véanse Caldwell (1991) y De Grazia (1992).

inteligencia, la mujer es intuitiva, en oposición al hombre que es preferentemente discursivo” (manuales de la Sección Femenina citados en Pastor i Homs 1984: 31).

La educación mixta era completamente impensable. En los colegios nacionales los niños tenían diferente horario al de las niñas. Los nuevos Planes de Estudio recogían contenidos especialmente femeninos dirigidos a los seres de supuestamente inferior capacidad intelectual: las niñas. La enseñanza media y superior no era prohibida pero sí obstaculizada y ridiculizada. En relación a este tema Martín Gaité (1994: 49) recoge diversas opiniones de mujeres profesionales de los años cuarenta en las que se aprecia que incluso algunas de aquéllas que tuvieron el privilegio de alcanzar puestos de responsabilidad lo consideraron como algo temporal, en espera del gran momento en que pudieran responder a la tan deseada llamada del matrimonio.

Algunas Escuelas preparaban a las chicas para ocupar puestos específicos dentro de la organización, pero en la totalidad de los centros se estudiaban asignaturas tales como Nacional-Sindicalismo, Religión, Puericultura, Higiene, Economía doméstica, Alimentación, Arte, Decoración, Corte, Cocina, Ciencias domésticas, Música (Coros y Danzas), Gimnasia y Deportes. Evidentemente las palabras Economía y Ciencias eran simples eufemismos para designar el conjunto de trucos que se debían aprender para sacar el mayor partido de lo poco que se tenía en el difícil período de posguerra.

Las Escuelas de Hogar eran, no obstante, sólo un elemento más del organigrama educativo de la Sección Femenina. Su red abarcaba escuelas nacionales, de formación profesional, de ATS, centros de enseñanza media, granjas-escuela, cátedras ambulantes dirigidas a las mujeres del campo y

asistencia social. Se establecieron escuelas secundarias y técnicas, albergues de juventud, residencias universitarias, campamentos de verano, centros deportivos y culturales, bibliotecas, campañas de propaganda en prensa y radio y revistas para la mujer (*Teresa y Bazar*). Se creó un complejo aparato supuestamente dedicado al servicio de la mujer española²¹ que intentaba asegurarse que la mayoría de jóvenes españolas pasaran por las manos de la Sección Femenina. En esta compleja organización se dedicó especial atención a la asistencia médica de la mujer campesina y a la preparación de la muchacha de clase obrera para que actuara como propagadora de la ideología falangista en las fábricas.

Se puede argumentar que la labor de la Sección constituyó un acceso del estado a las esferas privadas asociadas a la familia y la feminidad y, por tanto, una reconsideración de las relaciones entre estado e individuo, entre los espacios de lo público y de lo privado. En palabras de Graham:

Thousands of middle- and lower middle-class women were mobilized in its cadres to perform functions which signified the penetration of the private sphere by the state. In this way, middle-class women were being taken into the public domain and used to police other women—most overtly, the urban and rural poor. In the process, the rigid divisions between public and private were blurred and shifted (Graham 1995b: 187).

Es precisamente este borramiento de los límites entre lo público y lo privado uno de los aspectos centrales en la revisión crítica que las narrativas elegidas realizan. Como veremos en los próximos capítulos la problemática configuración de la figura materna en el espacio familiar/privado se inserta dentro de una crítica más amplia de las estrategias discursivas culturales/públicas de

²¹ Esta idea aparece criticada en la película *Al servicio de la mujer española* (De Armiñán 1978) en la que se aborda cómo, en ocasiones, el aparato ideológico del gobierno, con la ayuda de la Iglesia, lo único que pretendía hacer de muchas mujeres era convertirlas en “mujeres de servicio”, es decir, al servicio de la patria, con un cuerpo y una mente encajonados en los presupuestos nacional-cristianos que afectaron su desarrollo personal y su relación de pareja.

posicionamiento genérico en la dictadura y en la democracia. Los diferentes textos exploran los procesos de negociación en juego a la hora de crear instancias de resistencia a ese posicionamiento. Aunque a veces, como veremos, la revisión de esas tensiones se reduce sólo al período democrático.

Constituiría un reduccionismo pensar que, debido a toda la labor propagandística del gobierno para mantener a la mujer en su papel como subalterno cuidando de la casa y de los hijos, las mujeres no tuvieron la posibilidad de elegir otras vías de realización. Alcalde (1996) señala a este respecto que incluso un espacio tan en principio opresivo como podían ser las actividades de la Sección Femenina ofreció un área, la de los deportes, al que algunas jóvenes se sintieron atraídas por la libertad que representaba respecto al represivo discurso puritano de raíces católicas contra el cuerpo femenino:

En los colegios las monjas veían a las instructoras de la Sección Femenina como unas rivales. Temían la competencia que se les venía encima. En una supuesta elección entre su mundo de toca y hábito y el de aquellas muchachas deportivas, la mayoría poseedoras de un fuerte atractivo personal, de cuerpos atléticos, tersos, ágiles, las niñas solían quedarse con la Sección Femenina que, aparte, les ofrecía todo un mundo de posibilidades de participación en el deporte hasta entonces usufructado por los varones (Alcalde 1996: 81).

Hay que subrayar, no obstante, que ese “mundo de posibilidades” sólo estaba al alcance de aquellas jóvenes escolarizadas que normalmente provenían de familias de clase media o al de niñas de clase trabajadora que habían accedido a colegios de monjas gracias a la caridad de éstos. Aún así, resulta interesante la lectura que muchas proyectaron sobre las representantes de la Sección:

[...] las instructoras de la Falange [...] despertaban todas las excitaciones secretas del querer desligarse de la mojigatería juvenil inducida en los colegios de monjas. La verdad es que a pesar de las innumerables conferencias de Pilar en las que mantenía el encargo del Caudillo de hacer de las mujeres españolas un prototipo que supiera “crear y dar fundamento a una familia, en medio de una apacible y amorosa convivencia...” [l]as camaradas con el mandato de

infundir en las mujeres españolas destinadas al matrimonio la ideología de la sumisión al hombre, de la exaltación del hogar, eran todo lo contrario de lo que predicaban y su propio estilo era el polo opuesto a los discursos de Pilar (Alcalde 1996: 81-82).

El mismo régimen se percató del peligroso potencial de esta organización desde sus comienzos y los líderes nacionalistas llegaron a considerar su abolición con la excusa de que permitía a las mujeres ejercer un importante rol público que no era precisamente el que el régimen estaba interesado en fomentar (Grugel y Rees 1997: 135).

Por otra parte también hubo otro grupo de mujeres que intentaron resistirse al ideal de la “nueva mujer” mediante la resistencia política, la lucha en clandestinidad y la guerrilla, lo que le valió a más de una la cárcel, el exilio e incluso la muerte.²² Unas pocas, pertenecientes a los estratos más privilegiados económica e ideológicamente, tuvieron la oportunidad de acceder a otra imagen de la realidad diferente de la que Franco impuso. Nos referimos no sólo a mujeres como las escritoras y la directora cuyos trabajos analizaremos aquí sino a abogadas, artistas, maestras y demás mujeres que intentaron rebelarse a la versión oficial de feminidad impuesta (Barrio 1996; Gould Levine y Feiman Waldman 1980; Rodrigo 1979). Además, impulsadas por la necesidad económica de los años cincuenta y el desarrollismo de los sesenta, muchas mujeres se incorporaron al mercado laboral. Esto provocó un leve cambio de actitud y la cuestión del trabajo de la mujer se convirtió en tema de discusión en los años sesenta puesto que planteaba los consabidos problemas de armonizar su independencia pública con sus “naturales” perspectivas futuras de creación familiar.

²² Para una recopilación de testimonios véanse Moreno Sardá (1988), Rivas y Davila (1996) y Romeu Alfaro (1994).

2.2. Análisis de la construcción discursiva de la madre (patria) en la dictadura franquista: Ni una, ni grande, ni libre²³

Como ya observamos, el montaje ideológico del nacional-socialismo español tiene su propia idiosincrasia debido al enorme poder de la Iglesia Católica durante la dictadura. Ha de destacarse que la figura de Franco adquiere connotaciones divinas, es el Héroe nacional, el Salvador que revelará a España el camino a seguir para lograr su orgullo de Imperio, el Caudillo que llevará a cabo la gran Cruzada para acercar a los españoles a Dios. Aglutina en su figura las imágenes de cabeza de la Iglesia y del Estado ante cuyo poder todos los/las ciudadanos/as son llamados/as a obedecer y someterse.²⁴ Ante tal exaltación mística y viril de Franco, se va a intentar someter a la mujer doblemente, por un lado por su posición de subalterno en la categoría social respecto al hombre y, por otro, por su condición biológica de madre. Ese intento de sometimiento se produce, como ya adelantamos, a través de un adoctrinamiento aparentemente contradictorio basado, por un lado, en la alabanza de su natural fragilidad y, por otro, en la demanda de su fortaleza y sacrificio (cuyo modelo a seguir es el de la Virgen) para transmitir los ideales de la nueva España. Esa aparente contradicción se refleja en numerosos textos y discursos del régimen como los siguientes:

La mujer tiene un alma delicada; en ella deja huella todo cuanto la toca; por eso le conviene vivir a cierta distancia de las personas y de las cosas [...] La mayor independencia a la que debe aspirar es a la independencia de la mujer "fuerte" ante el cumplimiento de su deber, que sacrifica su capricho a la voluntad de aquél que ella llama, como Sara en el Antiguo testamento y como

²³ La referencia al emblema de la bandera española ha sido inspirada por el artículo de Nichols (1995), "Ni una, ni 'grande', ni liberada: la narrativa de mujer en la España democrática".

²⁴ A tal exaltación mística contribuyeron especialmente las imágenes mitificadoras del NO-DO (Ellwood 1995: 203; Deveny 1993: 134), aunque también se puede encontrar dicho ensalzamiento en las canciones populares de tono nacionalista de la época (Murillo-Amo 1995)

la castellana de la caballería medieval, “mi señor” (citado en Pastor i Homs 1984: 34).²⁵

Claramente la fortaleza que se le pide tiene como objetivo calmar la desesperación y el descontento fruto del hambre y la miseria de los años de postguerra. Ante una población dividida por la guerra el régimen erige la figura de la madre como elemento cohesionador de las dos Españas: “El Nacional-Sindicalismo afirma la Hermandad entre los españoles y nadie mejor que la mujer para robustecer la unión entre ellos [...]” (citado en Pastor i Homs 1984: 26). No es de extrañar que sea Franco quien en 1940 instituya, oficial y muy significativamente, el Día de la Madre el día 8 de diciembre: día de la Inmaculada Concepción. Hasta entonces Acción Católica había celebrado Semanas de la Madre del 21 al 28 de mayo, pero las celebraciones cambiaron de fecha después de su institucionalización. Durante esos días las mujeres, madres o no, recibían discursos como el siguiente:

La Semana de la Madre te enseñará a ser madre ejemplar, cristiana ferviente, española auténtica [...] ¡Misión augusta de la Madre a quien Dios, si dejó al padre el oficio de la energía, la tarea del vigor y del trabajo, el peso, en fin, de la casa hizo a su vez el elemento de cohesión en los miembros de la familia y el vaso del amor [...]. Por eso es preciso que la madre sea *grande* y fuerte, fecunda y gloriosa en su fecundidad, en el alma y en el cuerpo como toda fuente de vida (programa de actos de la Unión Diocesana de Mujeres Católicas citado en Pastor i Homs 1984: 18). (La cursiva es nuestra)

Resulta interesante la elección del adjetivo “grande” puesto que coincide con el aplicado a España en el conocido lema de la bandera española de la dictadura: “Una, Grande y Libre”. Esta coincidencia no es fortuita dado el especial esfuerzo del régimen por promover la asociación de la imagen de la

²⁵ La imaginaria de los roles sexuales asociada a modelos medievales aparece incluso en los anuncios publicitarios de mediados de los setenta. Para un ejemplo de éstos véase el programa televisivo de Prego (1993).

madre con la de la patria. No se intentó solamente que la madre fuera sinónimo de España como país sino que también asimilara y personificara la ideología de la patriarcal figura del Caudillo como exponente del nuevo régimen. Esta identificación de la madre con la patria de la dictadura, y por ende con la ideología franquista, es un aspecto que va a marcar la educación de las futuras generaciones adultas de la democracia, incluso las que no vivieron directamente la dictadura (y cuyos residuos aparecerán articulados en la obra de los/las directores/as y escritores/as que más tarde analizaremos). En palabras de Martín Gaité (1994):

La noción de la madre como jerarquía superior y ejemplar estaba totalmente vigente en una época donde de hecho la guerra había diezmado cruelmente el número de maridos y eran muchos los hogares donde la mujer había tenido que hacer acopio de entereza y valentía para sacar adelante a los hijos y para hacer equilibrios entre dos extremos tan difíciles como no perder su dignidad y atender a las exigencias de la economía doméstica. Estas circunstancias, objetivamente ciertas, ampliaron e intensificaron el mito de *la santa madre* que, *como revancha, se instaló en tan ingrato modelo*, renunciando a todo desahogo placentero pero *ensoberbeciéndose en su condición de mártir* (Martín Gaité 1994: 107). (La cursiva es nuestra)

Quizá sea esa la razón que ha llevado a leer en términos de matriarcado el poder sobre los hijos que las madres de ciertas películas parecen tener, aspecto sobre el que volveremos al examinar la película *Furtivos* (Borau 1975).

La sacralización de lo materno y de su espíritu de sacrificio, aunados en la figura de la Virgen María, supuso para las mujeres un rol de mártir que aunque ingrato debían intentar cumplir, como se podrá analizar a propósito de *Cría cuervos* (Saura 1975). En la retórica del nacional-catolicismo, personificada en el ideario de la Sección Femenina, ya vimos que la negación de la mujer como persona es total, su vida no tiene sentido si no está subyugada y sacrificada al cuidado del marido, los hijos y la patria. El poderoso papel de la Iglesia Católica

ayudó a la elaboración de esta misión maternal equiparándola a la vocación de carácter ascético-religioso:

Se llega a la maternidad por el dolor como se llega a la gloria por la renunciación... Maternidad es continuo martirio. Martirio creador, perpetuador, que comienza con la primera sonrisa del hijo y sólo finiquita cuando los ojos inmensos de la madre se cierran para siempre... Iluso sería quien pretendiera asociar la perfección a la felicidad..., siendo el mundo por mandato divino valle de lágrimas... Sólo es mujer perfecta la que sabe formarse para ser madre. Si en el agradable camino de una vida fácil, la mujer no sabe prepararse más que para el amable triunfo de salón, pobre será su victoria... El gozo de ser madre por el dolor y el sacrificio es tarea exclusivamente femenina (citado en Martín Gaité 1994: 107-108).

Kristeva examina este tipo de discurso alrededor de lo materno (configurado sobre la imagen de la mater dolorosa) en su artículo “Stabat Mater” (Kristeva 1986b). En él se analiza el atractivo que la figura de la Virgen María tiene para la mujer. Kristeva centra su investigación en la construcción de esa figura en la Iglesia Católica, la cual constituyó en dogma de fe el misterio de la Inmaculada Concepción en 1854. Sugiere que el florecimiento del feminismo en países de tradición protestante es debido, no a la mayor libertad dada a la mujer en el plano social y religioso como se ha sugerido a menudo, sino precisamente a la falta de una estructura místico-religiosa de lo materno que el Catolicismo ha sabido elaborar. La adopción por parte de la mujer de tal construcción simbólica en la que el sacrificio se alinea con el placer la sitúa dentro del paradigma del masoquismo. Este tipo de perversión está sin embargo totalmente codificado y aceptado dentro de los parámetros socializantes ya que es el garante de la sociedad. El auto-sacrificio y el sufrir en silencio le aseguraron a la Virgen un lugar privilegiado en el orden divino patriarcal. Su orgullo residió en el conocimiento que ella era la única mujer para el Hijo de Dios y la humanidad representada por Él: ella era madre, esposa e hija a la vez. Para la madre terrenal

su sufrimiento materno debe ser insignificante comparado con la gloria de saberse necesaria perpetuadora de la especie. En palabras de Kristeva:

She knows she is destined to that eternity (of the spirit of the species), of which every mother is unconsciously aware, and with regard to which maternal devotion or even sacrifice is but an insignificant price to pay. A price that is born all the more easily since, contrasted with the love that binds a mother to her son, all other 'human relationships' burst like blatant shams (Kristeva 1986b: 172).

Para Kristeva tal construcción simbólica de la maternidad, con la retórica e imaginaria que conlleva, ha sido utilizada por regímenes totalitarios para la manipulación y explotación de las mujeres, como es el caso de la dictadura franquista. Sin embargo, en España el sacrificado rol materno es asumido fuertemente por muchas mujeres no porque se supusieran continuadoras de la especie sino porque no tenían otra salida: es la única función a la que podían asirse para sentirse realizadas y si no podían llevarla a cabo o alguien intentaba arrebatarles el objeto de su dedicación lo defendían con ferocidad como el personaje de la madre en la película *Furtivos* que examinaremos más adelante.

No es de extrañar que el interés de la dictadura por configurar la figura de la madre alrededor de la imagen de la Patria hiciera que diversos/as directores/as y escritores/as en la democracia proyectaran sobre esta figura los conflictos políticos y personales creados durante el régimen. No obstante, según Kinder (1993) es la totalidad de la familia y no la madre donde se proyectan los problemas histórico-sociales. Según esta autora el cine español, de forma taimada durante la dictadura pero con mayor extravagancia durante la democracia, ha utilizado los conflictos edípicos producidos en el seno familiar para tratar conflictos políticos e históricos. A pesar de lo iluminador de tal argumento, Kinder no profundiza en las consecuencias políticas y simbólicas de la conjunción

madre-España en la específica reinscripción que el cine español de los primeros años de la democracia hace de lo materno en la narrativa edípica. Por ello, aspectos como la frecuente ausencia de la figura paterna y los numerosos matricidios quedan sin mayor explicación que “[...] the maternal [...] is a role imposed on women by weak men [...]” (Kinder 1993: 234) o “[...] when a Spanish son rebelled against his father, he was also rebelling against Franco and against God. No wonder it was far less threatening to rebel against the mother” (238).

Kinder pasa por alto las consecuencias del hecho de que las diferentes funciones simbólicas de la figura de la madre y del padre (asumidas tradicionalmente por dos personajes diferentes y cuya importancia en el desarrollo del sujeto analizada por Freud y Lacan será expuesta posteriormente) pueden ser adoptadas desde una sola posición, la materna en nuestro caso, con las consiguientes precisiones históricas que conlleva. En el contexto posterior a la guerra civil muchas mujeres tuvieron que asumir ambos papeles no sólo influenciadas por la diatriba franquista sino porque muchas figuras paternas habían desaparecido, y los padres y hombres del lado vencido que sobrevivieron debían de afrontar la prisión, la huida o el exilio. La ausencia paterna produjo una vacante hacia la que las madres fueron interpeladas como representantes de la patria o como simples supervivientes. Ello acarrea el consiguiente problema para la subjetividad de la madre y la socialización del sujeto a cargo de ella, puesto que la figura materna debe de aglutinar tendencias encontradas: unión v. diferenciación, entrega incondicional v. socialización. Por tanto, (como se verá en el capítulo 3.1) rebelarse contra la madre puede acarrear resultados tanto o más trágicos que rebelarse contra el padre y tampoco significa exactamente lo mismo.

Para entender precisamente la riqueza y densidad del significado que subyace en la representación de la madre en el cine y la literatura de la democracia es necesario comprender no sólo cómo tales imágenes se han producido en la esfera de lo histórico-social sino cómo tal esfera se cruza, no sin fricciones, con la del desarrollo psíquico del sujeto. Son precisamente, los puntos de inflexión entre esas dos esferas, la del Estado y la del sujeto la que se pretende analizar aquí a través de un tercer término, el de la representación narrativa de la madre. Este objetivo exige una delimitación teórica de la importancia que la figura de la madre tiene en la constitución psíquica del individuo. Tal investigación nos permitirá ver de qué manera las películas y novelas objeto de estudio en el presente trabajo reinscriben desde su especificidad cultural las estructuras subjetivas expuestas a continuación.

2.3. La figura materna en el desarrollo del sujeto

La formulación freudiana de lo que se ha venido llamando el “romance familiar” no solamente ha influenciado enormemente la comprensión psíquica del sujeto sino que ha moldeado nuestra visión y creación de narrativas occidentales. A pesar de sus limitaciones históricas y teóricas, que ampliaremos más adelante, su descripción de las dinámicas familiares ha contribuido a la exploración de las relaciones de poder que se dan en el seno de la familia, las cuales son relevantes para nuestro análisis narrativo.

Sin ánimo de abarcar la total complejidad del pensamiento freudiano, podemos, no obstante, centrarnos en los aspectos más puntuales de su teoría sobre la constitución sexual del sujeto para enmarcar nuestra discusión. Freud (1991b) sugiere que cuando un bebé nace su único contacto con el mundo exterior es su madre. No tiene un sentido completo y estable de su ser. Para llegar a tal reconocimiento debe ser capaz de percibirse a sí mismo como una entidad separada y diferente de la materna. Pero hasta que tal momento no llegue es totalmente ajeno a la diferenciación sexual. Esta es la razón por la que este período se considera pre-genital, pues no se tiene conciencia de características genitales específicas. El bebé obtiene placer de su propio cuerpo pero sin percibir éste como diferenciado e independiente del exterior. Pasa por diferentes fases que Freud (1991a: 116-118) denomina según el centro que constituye la fuente de placer auto-erótico del bebé: fase oral (incorporación de objetos por la boca), anal (expulsión y destrucción fecal) y fálica (manipulación de los genitales). Durante estas fases anteriores al complejo de Edipo (no necesariamente consecutivas) el

desarrollo del bebé va ligado al cuerpo materno y experimenta un deseo inconsciente de unión con él.

Freud (1991b: 331-343) establece que cuando el niño ve los genitales femeninos su reacción es una de indecisión o de falta de interés. Pretende que no ha visto nada. Para activar una nueva lectura de tal observación es necesario que entre en escena un segundo elemento: el miedo a la castración. El miedo a la castración es activado por la entrada de la figura del padre, quien viene a romper la idílica unión entre el niño y su madre. A los conflictos originados durante este proceso Freud les ha dado el nombre de complejo de Edipo. En el triángulo edípico el padre adquiere connotaciones de poder fálico ya que representa simbólicamente el poder de la Ley, de la prohibición del deseo del niño. Su presencia supone una amenaza que el niño traduce en términos de castración. El niño, quien percibe ahora a la niña como castrada, imagina que él también puede ser castigado con la pérdida del miembro que para él supone, en un período de manipulación lúdica, una fuente de placer. Para que el niño supere esta fase con éxito tiene que reprimir el incestuoso deseo por su madre e identificarse con el padre. De esta forma el niño adopta su posición de sujeto masculino, simbolizada en la figura del padre, lo cual le abrirá las puertas a la socialización como sujeto sexuado.

Por lo que se refiere a la niña, la asimilación de su lugar como sujeto femenino se explica de forma diferente, no sin ciertos problemas. Según Freud (1991c), cuando la niña ve el pene por primera vez se da cuenta inmediatamente de que ella no lo tiene y desea tenerlo. Se aleja afectivamente de la madre, a quien percibe ahora como castrada, y dirige sus atenciones al padre con el propósito de seducirle pero sin éxito. Para resolver la fase del Edipo la niña no tiene

aparentemente más elección que asumir su rol femenino identificándose con su madre y sustituir su deseo por el pene por el deseo de tener un hijo.

La crítica feminista (Millet 1971) ha problematizado la explicación freudiana de la constitución del sujeto femenino en base al hecho de que ésta no ofrece una razón consistente por la que la niña deba abandonar el deseo por su madre: puesto que la niña ya está castrada no hay razón para temer la castración. Además, mientras que el niño puede identificarse con el padre y seguir teniendo a su madre como objeto de su amor, Freud afirma que la niña debe cambiarlo y sustituirlo por el padre. Son cuestiones que ponen de manifiesto la difícil posición del sujeto femenino dentro del triángulo edípico y que el mismo Freud reconoce y formula mediante la pregunta “What does the little girl require of her mother?” (Freud 1991c: 383). Pregunta que Lacan intenta explicar en base a su propio estudio de la obra de Freud.

Lacan, en su relectura de Freud, reelabora el proceso de adquisición de la diferencia sexual relacionándolo con la adquisición del lenguaje. Según este autor, hay un proceso de identificación previo a la fase edípica que posibilita precisamente la posterior identificación que el sujeto ha de realizar a través del complejo de Edipo. Es lo que Lacan denomina el estadio del espejo (Lacan 1993: 1-7). Este término hace referencia al momento empírico, entre los seis y los dieciocho meses de edad, en que el/la niño/a se reconoce por primera vez como totalidad unificada en frente del espejo. El estadio del espejo funciona como metáfora para referirse a la imagen que el mundo exterior (sea éste objeto o persona) nos devuelve de nosotros mismos. La relación entre esa imagen engañosa y el sujeto-en-proceso es de carácter imaginario pues devuelve una visión gratificante y unificadora de lo que es todavía un cuerpo falto de coordinación

motriz. De esta forma, la unidad del sujeto, garantizada por la unidad del cuerpo en el espejo, se proyecta hacia el mundo exterior, dándole un sentido de dominio sobre sí mismo/a y lo que le rodea. Esta fase debe ser entendida, según Lacan, como la primera identificación del sujeto, la cual prefigura su alienación e instituye el narcisismo primario.

En la fase edípica el niño pasa de una relación inmediata con la madre a una mediatizada. En un primer momento el deseo del niño está vinculado al de la madre, no hay diferenciación entre sus deseos y los maternos, él desea ser todo para la madre, e inconscientemente desea ser todo lo que ella desea, en definitiva, desea ser identificado con aquello que constituye la carencia del deseo materno, es decir, el falo, como símbolo de esa carencia. Nos encontramos aquí con una matización diferenciadora respecto a la teoría de Freud. Éste argumentaba que el niño deseaba a la madre, mientras que Lacan apunta que el deseo del niño se identifica con el deseo materno y, por tanto, con el falo. Si la actitud materna fomenta esta estructura subjetiva el niño quedará anclado en una relación de dependencia materna, como analizaremos en el caso de *Furtivos*.

Con la entrada del padre, el niño debe aprender a renunciar a la madre y adoptar un lugar dentro del orden simbólico de la familia. Ese lugar está definido en base a la diferenciación sexual, la exclusión y la ausencia, ya que la figura del padre actúa como agente que excluye al niño de la originaria relación simbiótica con la madre. Según Lacan, el padre representa la Ley que aliena al niño de su objeto de deseo y prohíbe a la madre la reapropiación de su producto. Ahora bien, como veremos, esta perspectiva tiene ciertas limitaciones cuando la figura del padre es representada como ausente dentro de una narrativa contextualizada en un

marco cultural específico, una posibilidad que será abordada desde diferentes perspectivas a propósito de *Furtivos y Mujeres de negro* (Aldecoa 1994).

En las películas y novelas analizadas veremos particularmente de qué manera las ausencias maternas, por un lado, se relacionan con una crítica a los diferentes discursos que intentaron e intentan moldear el posicionamiento de los sujetos respecto a las narrativas hegemónicas y, por otro, traducen los diferentes conflictos que los personajes masculinos y femeninos han de resolver como resultado de la personificación de los ideales franquistas en la figura de sus madres. A su vez exploraremos cómo estas madres intentan evolucionar en y contra un momento histórico que equipara la figura materna con los ideales de la España de la dictadura.

En el triángulo edípico el niño debe identificarse con el padre y reprimir para siempre su deseo de fusión con la madre, el cual se constituirá entonces como parte del inconsciente. Cualquier acceso directo al cuerpo de la madre y a la realidad es, desde ese momento, imposible. El sujeto que emerge de la fase edípica es un sujeto dividido entre la vida consciente del ego y el deseo reprimido del inconsciente. Arrojado al vacío mundo del lenguaje, intentará llenar la falta producida en tal división mediante la búsqueda de diferentes objetos y personas que puedan satisfacer su deseo.

A través de la castración simbólica llevada a cabo por la interdicción paterna el niño es separado de la madre. Debe así renunciar a la omnipotencia de su deseo y aceptar la ley de la limitación, debe asumir, en definitiva, su falta. La metáfora paterna le ofrece el medio por el que el niño nombra su deseo para posteriormente obliterarlo. Su deseo original y las múltiples manifestaciones fantasmáticas son relegadas al dominio de lo inconsciente. Este proceso

constituye la represión primaria que determina el acceso al lenguaje y la consiguiente sustitución de lo Real de la existencia por el símbolo y la Ley.

El sujeto así dividido pasa del registro del ser al del tener y entra en una búsqueda futil de objetos cada vez más alejados de su inicial objeto de deseo.²⁶ Es el registro del orden simbólico, el orden de la socialización, de la cultura y del lenguaje, donde objetos y personas asumen identidades por medio de un proceso de diferenciación, pero en el cual el sujeto no encontrará ningún objeto o significante transcendental que satisfaga su deseo. Ese momento de ruptura está simbolizado en el falo, el cual representa la marca vacía de la diferenciación que aliena a los sujetos del orden imaginario de la plenitud y los introduce en el lugar-como-sujeto-demandante en el orden simbólico. Según Lacan: “The phallus is the privileged signifier of that mark in which the role of the logos is joined with the advent of desire” (Lacan 1993: 287).

Respecto al desarrollo de la subjetividad femenina, el psicoanálisis de escuela lacaniana intenta explicar su difícil posición dentro del triángulo edípico retomando la pregunta freudiana “What does the little girl demand of her mother?” para analizar la estructura del deseo subyacente en esa pregunta. Según Safouan (1994), discípulo y seguidor de Lacan, es necesario separar en dos planos diferentes la necesidad de la demanda formulada en la pregunta para entender lo que la niña quiere de la madre. El problema no es averiguar lo que la niña quiere de la madre, ella lo expresa claramente: quiere que la vista, que le dé de comer, que le haga desaparecer dolor cuando lo sienta o que incluso la deje en paz. Lo

²⁶ Para una lectura filmica de esta estructura subjetiva véase la película *Ese oscuro objeto de deseo* (Buñuel 1977) y los análisis sobre ésta de Gámez Fuentes (1998) y Williams (1981: 185-209) Para una introducción comparativa al análisis del deseo y la ley en la obra de Hitchcock y Buñuel véase Stam (1983).

realmente en juego en la pregunta de Freud sería averiguar qué necesidad se esconde detrás de las actuales enunciaciones codificadas. Por un lado, tendríamos las peticiones que son actualizadas oralmente y por otro, la Demanda (con mayúsculas), la cual existe más allá de las meras concretizaciones orales y se resiste a cualquier articulación, por lo que sobrepasa a las demandas y las respuestas que se puedan dar a éstas, incitando así a la niña a seguir demandando.

Desde la perspectiva de la teoría lacaniana, el problema de lo que la niña quiere no es solamente cuestión de la niña, en última instancia es la cuestión del Otro (con mayúsculas). El lugar de este Otro puede ser ocupado por Freud, nosotros o, en primer lugar, la Madre, puesto que la pregunta le llega a la niña como eco de su propia demanda:

At the moment when she says 'milk' or 'it hurts' or 'walk', at that very moment the question resounds back to her from the place from which she draws these functional signifiers, in the form 'what do you want?' (Safouan 1994: 131).

De ello se deduce que no existe el "tú" si no viene del Otro. Cuando la niña es capaz de invertir los términos y referirse a la imagen de sí misma como "¿Qué es lo que yo quiero?" significa que ha entrado en el terreno de la intersubjetividad, en el cual se constituye como sujeto femenino sin posibilidad de dar una respuesta satisfactoria a su pregunta. El conocimiento de tal respuesta se presupone porque hay pregunta, pero esa respuesta sólo puede venir desde el lugar donde se ha formulado la pregunta, es decir, desde el lugar del Otro. Y es el lugar del primer otro, la madre, sobre el que se proyecta la posibilidad de conocimiento y control de las insuficiencias y deseos filiales y la posibilidad de lanzar una respuesta. En definitiva, es esta estructura subjetiva la que, como analizaremos más adelante, las narrativas hegemónicas (occidentales, dictatoriales e incluso

democráticas) intentan perpetuar y la que coloca a la madre en posición de sujeto que conoce la Respuesta, sin posibilidad de articular sus propias insuficiencias. Es la posición que ha sido catalogada como de “interlocutora silenciosa” (Gallop 1982: 115), puesto que sitúa a la madre en un *locus* sin posibilidad de modular su propio deseo como veremos detenidamente en el capítulo 3.3. a propósito de *El mismo mar de todos los veranos* (Tusquets 1994 [1978]), *Gary Cooper que estás en los cielos* (Miró 1980) y *El pájaro de la felicidad* (Miró 1993), con las consiguientes matizaciones histórico-culturales.

Es inútil suponer que alguien en esa posición de interlocutora silenciosa será capaz de encontrar la Respuesta, puesto que: “The Other is barred, just as much as the girl. The Other of truth *is-without* truth” (Safouan 1994: 132-133). Así que la única alternativa que el psicoanálisis estipula es asirse a la pregunta. Precisamente es en ese momento de constitución del sujeto femenino, cuando el terreno de la necesidad se articula en la demanda, en que el sujeto se sitúa dentro de la estructura del deseo.

Ahora bien, antes de seguir con el desarrollo subjetivo de la niña es necesario apuntar que existen narrativas que intentan ofrecer otras vías de posicionamientos femeninos alejadas de un mero “asirse a la pregunta” y abordan las tensiones inherentes a la relación madre-hija desde una perspectiva revisionista no excluyente ni paralizante. En este sentido, *Nubosidad variable* (Martín Gaité 1992), *Mujeres de negro* y *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Díaz Yanes 1995) epitomizan los intentos de crear nuevas historias que por medio de una dis-locación y recuperación del pasado matrilineal posibiliten nuevos posicionamientos constructivos y dinámicos desde los que

cuestionar el peso de los residuos de las narrativas hegemónicas, tanto pasadas como presentes.

Después de haber profundizado en la relación de la niña con respecto a la madre, queda todavía por resolver cómo la niña transfiere su original deseo por la madre a un objeto/sujeto de otro sexo y cómo asume su posición como sujeto sexuado en el orden simbólico. En el caso del niño vimos que éste se inscribe en el orden simbólico como sujeto masculino después de haber asumido el complejo de castración, función fálica representada en la metáfora de la figura del padre. Así la adquisición de la diferencia sexual se realiza alrededor de un signo masculino, el falo. Los sujetos asumen su sexualidad de acuerdo con la posesión o no posesión del falo, lo cual no significa que la diferencia anatómica equivalga a la diferencia sexual, sino que se ha tomado la diferencia anatómica como representante figurado de la diferencia sexual. Se ocultan de esta forma las diferencias genéricas de la compleja adquisición de posiciones subjetivas bajo la presencia de un valor (el falo) que aparentemente garantiza tanto la verdad constituyente de los procesos de diferenciación sexual como la diferenciación misma.

En tal coyuntura, la sexualidad femenina se encuadra en lo que la teoría lacaniana denomina el terreno de la “máscara”, término utilizado por Rivière (1966) para referirse a la feminidad fallida. Para el psicoanálisis lacaniano máscara es la definición misma de feminidad ya que ésta se construye alrededor de un signo masculino: el falo. En la economía fálica la mujer es el objeto de deseo por excelencia. Sin embargo, la relación sexual no puede existir puesto que por un lado la unidad que se busca en esa relación, reminiscente de la originaria unidad con la madre, ha sido reprimida en el inconsciente con la consiguiente

división dentro del sujeto y entre sujetos. Contra esta división se ha creado el mito de la relación sexual y la fantasía de la posibilidad de la unión de dos en uno. En este proceso la mujer se construye como la categoría que garantiza el deseo de plenitud del hombre. El sujeto femenino queda así reducido a asumir un lugar sobre el que se proyecta y deniega al mismo tiempo la falta de unidad masculina. La famosa afirmación lacaniana “The woman does not exist” significa precisamente no que las mujeres no existan, sino que el estatus de la mujer como absoluta categoría y garante de la fantasía masculina es falso. Ante tal falacia la mujer se convierte en la fantasía fabricada por el hombre, de ahí que “images and symbols *for* the woman cannot be isolated from images and symbols *of* the woman [...] it is the representation of feminine sexuality [...] which conditions how it comes into play” (Lacan 1994: 90). Tal afirmación podría ser ampliada a la representación de la madre y constituye una de las piedras de toque más importantes en la búsqueda de conceptualizaciones alternativas según iremos viendo a lo largo de nuestro análisis.

La relación entre las imágenes femeninas construidas por la cultura y la asunción de un rol genérico dentro de ésta es, obviamente, una preocupación que permea el presente trabajo. Esta problemática no la encontramos solamente al examinar las discrepancias entre el discurso franquista y las particulares negociaciones de los personajes sino también al profundizar en las conexiones entre ese discurso patriarcal y otras narrativas occidentales no consideradas, en teoría, ni dictatoriales ni opresivas. Como veremos detenidamente en el caso del personaje de *El mismo mar de todos los veranos*, no ha sido sólo el discurso español vigente el que ha intentado moldear su identidad como mujer catalana de la alta burguesía barcelonesa, sino también el bagaje cultural específico de su

entorno histórico, geográfico y social y el bagaje de occidente que a través de historias y relatos proyecta los mismos estereotipos femeninos independientemente del contexto histórico-geográfico. Así, cuando los personajes femeninos se ven enfrentados con conceptualizaciones reduccionistas sobre su papel en una sociedad democrática, como en el caso de *Gary Cooper que estás en los cielos*, *El pájaro de la felicidad* o *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, los esfuerzos para tratar de re-inventar un espacio liberador son obstaculizados, aunque no erradicados, por la escasez de narrativas culturales en las que inscribir nuevos posicionamientos, situación desde la que se podría leer la búsqueda idealizada de una experiencia sexual lesbiana en *El mismo mar* y *El pájaro*. La situación se complica aún más si se adopta la perspectiva de la madre como sujeto deseante (como ocurre en *Nubosidad variable*), y no como objeto de la demanda filial, puesto que las narrativas hegemónicas disponibles tanto en el campo psicoanalítico como en el de la representación cultural intentan obviar el deseo materno, como veremos a continuación.

2.4. La maternidad en la cultura occidental

Los estudios que hasta ahora se han realizado sobre la representación de la maternidad (Chodorow 1978; Davidson y Brones eds. 1980; Dinnerstein 1987; Fischer 1996; Garner et al. eds. 1985; Gledhill ed. 1994; Hirsch 1989; Kaplan, E. 1992; Rich 1984; Tubert 1996) coinciden en que la cultura occidental, establecida sobre parámetros patriarcales que privilegian el falo como símbolo de poder, se ha encargado de construir narrativas que repriman tanto la ausencia de poder fálico que la figura materna significa como el deseo materno. Se trata así de perpetuar un sistema en el que se la representa como la madre fálica todopoderosa de la fase imaginaria pre-edípica o la madre castrada del orden simbólico, figuras que analizaremos con *Furtivos* y *Cría cuervos* en el contexto español, relacionándolas con los contradictorios estereotipos franquistas de fortaleza y frágil sumisión proyectados sobre la maternidad.

Creed (1994) además apunta, en su investigación del paradigma de lo monstruoso-femenino en el cine de terror y ciencia-ficción, que existe una tercera representación patriarcal: la madre “arcaica”, que no hay que confundir con la de la madre pre-edípica. Su conceptualización de la madre arcaica está basada en la teoría de Kristeva (1982) sobre la madre “abjecta”. Este término hace referencia al mito de la madre como generadora de toda vida, pero desde un punto de vista anterior a cualquier posicionamiento pre- o post-edípico: “the generative mother [is] seen only as the abyss, the all-incorporating black hole which threatens to reabsorb what it once birthed” (Creed 1994: 27). En las narrativas analizadas en el capítulo 3.1. volveremos sobre este aspecto al hablar de la amenaza de absorción

(no sólo personal sino también histórica en nuestro caso) que el cuerpo materno encierra en *Furtivos* y *Cría cuervos*.

Diferentes críticas/os feministas han investigado el papel de la mujer en el triángulo edípico dentro de las representaciones narrativas occidentales. Sobradamente conocido es el argumento de Mulvey (1989a) quien afirma que en el cine el inconsciente masculino trata de escapar de su ansiedad ante la castración investigando y controlando el enigma de la mujer o convirtiéndola en un erótico fetiche. También De Lauretis (1984) señala que la cuestión sobre la feminidad es precisamente el impulso que genera la narración en toda historia (De Lauretis 1984: 111). Por otra parte, Modleski (1994), citando a Nowell-Smith, sostiene que:

[...] castration is always at issue in Hollywood melodrama because 'melodrama is fundamentally concerned with the child's problems of growing up into a sexual identity within the family, under the aegis of a symbolic law which the Father incarnates.' [...] acceptance of castration never occurs without repression, and in melodrama, what is repressed at the level of the *story* often returns through the music or the *mise-en-scène* (Modleski 1994: 327).

Gledhill (1994) ha analizado el continuo interés por la representación materna en la novela sentimental del siglo diecinueve y el melodrama y el cine de mujeres de Hollywood desde 1910 hasta los años cincuenta, cuyas conclusiones pueden sernos de utilidad no sólo por la influencia del cine de Hollywood en las narrativas occidentales, en general, sino, también, por la importancia cultural y económica del cine de Hollywood durante la dictadura (Torres 1994: 26-27). Gledhill observa que en la novela y el relato corto, géneros emergentes con la revolución industrial en Europa y EEUU, aparecen dos prototipos de madre, el del

“ángel del hogar” y el de la madre cruel, sádica y celosa.²⁷ Esto ocurre cuando la figura materna forma parte de la historia, porque en la mayoría de novelas la narrativa se centra en el héroe masculino y su lucha contra el padre. Existen, sin embargo, dos tipos de novela escritos por mujeres que adoptan una visión menos misógina, aunque no exenta de la influencia patriarcal. Por un lado, encontramos la novela sentimental, escrita por mujeres de clase media y dirigida a sus coetáneas, en la que se tratan en tono melodramático los sufrimientos derivados del intento de conformación con los imperativos decimonónicos del culto a la “verdadera feminidad”. Por otro, tenemos las novelas escritas bajo los auspicios del feminismo doméstico, el cual insiste en la importancia de la madre en la educación de los hijos en un tono heroico.

Con la llegada del cine estos dos tipos literarios dieron lugar a lo que se conoce como el “melodrama materno” y el “cine de mujeres”. La diferencia entre ambos reside en la gratificación espectral que construyen. El melodrama se concentra, mayoritariamente, en el tratamiento de la relación madre-hijo ofreciendo una imagen sacrificada y emotiva de la maternidad, mientras que el cine de mujeres aborda aspectos más subversivos de la maternidad y normalmente gira alrededor de la relación madre-hija. Este último es un hecho bastante significativo si tenemos en cuenta que es el desarrollo del sujeto femenino el que, como vimos, presenta mayores complejidades y problemas. Ambos géneros filmicos tratan la problemática de la madre desde diferentes perspectivas, pero raramente se ofrece la posibilidad de crear una maternidad fuera del espacio

²⁷ Véase también Gilbert y Gubar (1979) para un estudio de esos prototipos en la literatura

ofrecido por los discursos sacrificados y sentimentales de la novela o del asignado en el posicionamiento edípico teorizado por Freud a principios del siglo veinte.

La progresiva atención por lo materno alcanza su corolario después de la II Guerra Mundial. La masiva incorporación de la mujer al mercado laboral ya provocada en la I Guerra Mundial se vuelve a repetir con el agravante de que la primera ola de feminismo está consolidada, y los avances femeninos ya se van percibiendo como una amenaza para la familia. Esta ansiedad se verá reflejada, por un lado, en la representación de las negativas repercusiones del abandono materno, cuyo objetivo será mantener y/o devolver a la mujer a la esfera del hogar.

El psicoanálisis cobra además gran importancia como discurso cultural debido a su uso psiquiátrico para ayudar a los excombatientes a adaptarse a la vida diaria. Así, aunque en el cine de Hollywood de los años treinta ya se prestaba atención a la figura de la madre como la responsable de la salud psíquica del/la niño/a, no es hasta los cuarenta que el melodrama y el cine de mujeres recrudecen su tratamiento y se la representa como totalmente incapaz de crear un individuo psíquicamente sano. A partir de ese momento, las aberraciones en los adultos son fruto de su mala actuación. Los personajes maternos son masoquistas o sádicos, el lazo entre madre e hija se ve no sólo como enfermizo sino que llega a desembocar en maldad o neurosis. Claro ejemplo de tales tendencias son las películas de Lang (*Secret Beyond the Door*) y Hitchcock (*Psycho* y *Marnie*) las cuales presentan madres descaradamente monstruosas que victimizan a sus hijos con fines sádicos o narcisistas, creando así seres criminales o inadaptados.

Dado el enorme legado cultural proveniente de la gran variedad de imágenes negativas sobre la feminidad algunas teóricas como Mulvey (1989a)

creen imposible el disfrutar de las imágenes femeninas, en general, y de la madre, en particular, desde la posición de lectoras/espectadoras sin ser cómplices de la opresión que esconden.²⁸ Por ello abogan por la destrucción de la narración y de los códigos cinematográficos, los cuales privilegian la clausura narrativa y perpetúan tales imágenes a través de opresivos paradigmas excluyentes. Otras autoras como Doane (1988a), Modleski (1982), y Williams (1994) discrepan de esta idea y observan que el simple rechazo de formas realistas de representación no garantiza una concienciación revolucionaria por parte de la audiencia.²⁹

Apoyando esta tendencia se sitúa el trabajo de De Lauretis (1984; 1987). A pesar de la galería de retratos negativos que aparecen en la narrativa edípica occidental y la escasa oferta de imágenes positivas que se brindan a las lectoras/espectadoras, esta autora defiende la posibilidad de lecturas alternativas. Las representaciones y configuraciones vigentes dificultan la construcción de posiciones críticas en la cultura pero se pueden encontrar ciertas lecturas que utilizan y subvierten el proceso de la narración (como hemos ido apuntando e iremos analizando a lo largo de este trabajo). Esas lecturas discordantes intentan reconocer las formas históricas en que las mujeres se comunican entre sí dentro de la sociedad patriarcal y las tensiones que plantean dis/continuidades histórico-subjetivas en la constitución de identidades cívicas.

La perspectiva de De Lauretis (1984) se centra precisamente en la importancia de la narración para que las lectoras/espectadoras disfruten de lo que ven. La subjetividad se constituye en relación a la narrativa. El mecanismo de la

²⁸ Mulvey (1989b) modificó posteriormente su perspectiva deteniéndose en el placer que el sujeto femenino puede construir desde su posición de espectadora ante las imágenes imperantes

²⁹ Otros estudios que coinciden con esta visión son Byars (1991), Kaplan, E. (1992), Pribram (1988) y Stacey (1990).

narratividad está basado en el engranaje del sujeto dentro de diferentes posicionamientos en la esfera de la cultura. Las narraciones hegemónicas (literarias, sociales, políticas, visuales...) contribuyen a través de las diferentes prácticas textuales a engendrar al sujeto como tal. Por tanto, más que ir en contra de las estructuras narrativas edípicas tradicionales, lo que De Lauretis sugiere es una re-definición de la narración como estructura y de la narratividad como método y plantea una lectura del deseo femenino en

[...] the duplicity of the oedipal scenario itself, and the specific contradictions of the female subject in it, the contradiction by which historical women must work with and against Oedipus (De Lauretis 1984: 157).

En definitiva, lo que De Lauretis (1984) propone es la conceptualización de una posición espectral o lectora en términos de agencia en la que el sujeto femenino sea consciente de la seducción que la narrativa occidental proyecta sobre las mujeres y de las estrategias en juego en el posicionamiento de éstas. Este punto de vista explicaría las diferentes instancias en las que los personajes de las narrativas objeto de estudio producen lecturas contestatarias respecto a las narrativas vigentes e incluso la subversión misma de los mecanismos de narratividad.³⁰

A ambos lados del Atlántico la teoría feminista ha elaborado variados estudios sobre la maternidad centrados mayoritariamente en la relación madre-hija.³¹ Su objetivo es rastrear los diferentes elementos que contribuyen a la

³⁰ Otra cuestión para una posterior investigación sería examinar cómo ciertos modelos de seducción femeninos del cine de Hollywood, proyectados en la España franquista, podrían haber ofrecido instancias de identificación alternativas a aquellas propagadas por el catolicismo puritano de la dictadura.

³¹ Sería materia para otra tesis doctoral el analizar en profundidad las diferentes matizaciones que se han producido dentro de los estudios sociológicos, psicoanalíticos y culturales sobre la maternidad, pero en aras de la coherencia ofreceremos las tendencias más representativas y relevantes para contextualizar nuestra discusión.

problemática constitución de tal relación y sugerir nuevos modos de pensarla. El trabajo de Chodorow (1979), basado en las teorías post-freudianas de las relaciones objetales,³² ha sido quizá el más influyente entre el feminismo anglo-americano en la revisión de las formas en que la cultura reproduce en las niñas el deseo por la maternidad. Esta autora subraya no sólo la importancia de la identificación femenina pre-edípica sino la continuación de ese vínculo en la edad adulta, el cual le está vedado al niño. Chodorow opina que las madres tratan a los hijos como seres más separados de ellas que las niñas, fomentando así un concepto de autonomía masculina que encuentra su correlato en el proceso mismo de separación del niño en oposición a la madre. Por el contrario, en las niñas, al ser tratadas como una extensión de la madre, se crean sentimientos de ambivalencia respecto a la separación que ha de producirse y un profundo lazo emocional que nunca se llega a relinquir.

A pesar de la utilidad de esta perspectiva, uno no puede evitar considerar la tremenda carga que proyecta sobre la función materna en la formación de sujetos. Como Rich (1993) observa, el análisis de Chodorow no socava la estructura heterosexual de la célula familiar, perpetúa la figura materna como la principal responsable y olvida las relaciones entre género y representación, género y expresión simbólica y los efectos históricos y psíquicos de sistemas de género preexistentes en la emergencia de un deseo femenino.

La crítica feminista francesa ha abordado precisamente las contradicciones del sujeto femenino en la configuración materno-filial en el marco del escenario pre-edípico en términos de deseo y lenguaje re-apropiándose de los avances

³² Para una introducción a las diferentes autoras que han trabajado el psicoanálisis en base a las relaciones objetales véase Sayers (1991) y su bibliografía

lacanianos pero introduciendo importantes diferencias. Las teóricas francesas vuelven a considerar la relación femenina con el cuerpo materno en busca de una narrativa del deseo femenino. Profundizan desde diferentes perspectivas en la posibilidad de crear vías alternativas de acceso al Imaginario y al Simbólico mediante la creación de un lenguaje que subvierta el discurso dominante. Su objetivo es intentar re-habilitar un lazo con lo materno que capacite la constitución de subjetividades en términos positivos y no excluyentes como describe el psicoanálisis lacaniano.

La obra de Cixous (1981a; 1981b) se centra en el vínculo madre-hija como metáfora privilegiada de un nuevo tipo de escritura: “écriture feminine”. Esta autora le da especial relevancia a la voz femenina como instrumento de expresión para la inscripción de la feminidad en la escritura. De hecho sus textos intentan romper las convenciones escriturales creando una prosa fluida y desenfrenada con la que denuncia la opresión histórica de la mujer en el lenguaje. Cixous aboga por una recuperación de esta voz a través de un retorno al cuerpo materno, obliterado por la cultura patriarcal. La propuesta cixousiana de que la mujer construya su propio texto, de que inscriba su experiencia en el lenguaje nos servirá de referencia en el estudio de *Nubosidad variable* en particular.

Irigaray (1985) apuesta también por la creación de un nuevo tipo de lenguaje femenino que subvierta el silencio al que las mujeres han sido relegadas por un lenguaje falocéntrico basado en la linealidad y la unidad. La escritura de Irigaray intenta articular un lenguaje que conecte a la mujer con su cuerpo y el cuerpo de la madre utilizando metáforas pertenecientes a la genitalia femenina. Por otro lado, Irigaray (1981) es consciente de los peligros resultantes de un tipo de maternaje que privilegie la fusión y de los complejos sentimientos de

ambivalencia filial ante la carga cultural e histórica que el cuerpo materno conlleva, aspecto de gran importancia en los diferentes textos literarios de este trabajo. Señala que es necesario además crear una forma de socialización entre las mujeres de recíproca autonomía, no necesariamente basada en el modelo materno-filial, que reconozca las relaciones de poder entre el colectivo femenino en la creación de comunidades democráticas (Irigaray 1994d), aspecto que será de gran relevancia en nuestra discusión a propósito de las películas de Miró y *El mismo mar de todos los veranos*. En ellas exploraremos las relaciones de poder en juego en la exploración de un discurso sobre la feminidad en la democracia, las identidades a las que se les da visibilidad y las que se ocultan.

Por último, Kristeva es la teórica que dedica mayor atención a la configuración de lo materno desde la perspectiva de la madre. Su posición fue ya adelantada a propósito del posicionamiento de la figura materna en la Iglesia y en regímenes dictatoriales. Cabe añadir que Kristeva (1986a) intenta desvelar los mecanismos que operan en la necesidad de asignación de diferentes identidades al binomio madre-hija. De no llevarse a cabo tal diferenciación no sólo se vería amenazada la integridad subjetiva de la hija sino el orden patriarcal en sí mismo. El orden patriarcal necesita la figura de la Madre fálica como interlocutor silencioso que nunca asuma la primera persona pronominal, que reciba la demanda filial como eterna garantora omnisciente de los procesos de vida, muerte, significado e identidad. Posición que incluso Irigaray perpetúa, como Gallop (1982: 115-21) observa, al colocar a la madre como la receptora de su demanda de separación. Volveremos sobre este punto al analizar la rebelión de la madre ante tal posicionamiento en *Furtivos* y su perpetuación en *El mismo mar*. La mujer, por otro lado, según Kristeva, necesita el lenguaje y el Simbólico para

negociar una separación desde la que construir un espacio en que ejercer el poder y criticarlo, estrategia que exploraremos en relación a *Mujeres de negro*.

A pesar de los ecos esencialistas y las limitaciones que algunas de las teorías francesas sobre el retorno al cuerpo materno apuntan,³³ no se puede negar que constituyen un válido punto de entrada en la investigación de otras formas de entender lo materno y su relación con la cultura. La viabilidad de su aplicación al contexto específico de nuestro estudio será examinada y ampliada en los siguientes capítulos. El recorrido teórico que hemos realizado nos servirá como marco en el que analizar las diferentes inflexiones de la representación de la figura de la madre en la novela y el cine español de la democracia. A través de los textos escogidos se intentará poner de relieve las tensiones que operan en la articulación del triángulo compuesto por las figuras representacionales de la madre, la formación del sujeto y el Estado. Se analizará de qué forma las diferentes configuraciones de la maternidad traducen problemáticas específicas enmarcadas dentro de la vuelta a la democracia y cómo se intentan resolver a través de las contradicciones y negociaciones discursivas inscritas en los textos. Así se podrá observar el distintivo uso que la novela y el cine españoles han hecho de la figura materna para tratar las dis/continuidades histórico-subjetivas relevantes en la comprensión del actual panorama socio-cultural.

³³ Para una introducción a la crítica de estas teorías véase Stanton (1986)

3.- ANÁLISIS NARRATIVO

3.1. Represiones y ausencias: El legado de la dictadura en *Furtivos* (Borau 1975) y *Cría cuervos* (Saura 1975)

Furtivos (Borau 1975) y *Cría Cuervos* (Saura 1975) son dos películas que por su particular tratamiento de lo materno actúan de “bisagra”³⁴ entre las huellas del pasado franquista y las inciertas previsiones sobre el futuro democrático. Debido a su éxito e importancia dentro del cine español, han gozado de extensa atención por parte de la crítica. El período en que ambas películas se realizaron registra la presencia de otras igualmente interesantes como *La prima Angélica* (1973) y *Ana y los lobos* (1975) de Saura, *El desencanto* (1976) y *A un dios desconocido* (1977) de Chávarri, *Al servicio de la mujer española* (1978) de De Armiñán, *La Sabina* (1979) y *Hay que matar a B* (1973) de Borau y *El corazón del Bosque* (1978) de Gutiérrez Aragón, entre otras. No obstante, la inclusión de *Furtivos* y *Cría* en nuestro análisis está basado en la importante carga que ambas narrativas proyectan sobre la construcción franquista de la maternidad para las posteriores generaciones de la democracia.

Las dos películas fueron realizadas durante un período histórico repleto de acontecimientos decisivos para el futuro de España. El porvenir se deparaba incierto. Ante las demandas de la Junta Democrática, los socialistas y la Comisión de Trabajadores, el ala más progresista del gobierno del presidente Arias había intentado un paso hacia la democracia con el prometido Estatuto de Asociaciones Políticas, pero las presiones de la ultraderecha pretenden frustrar ese intento. Cuando finalmente se elabora el documento éste no convence a nadie, pues no es

³⁴ Este término está inspirado por el análisis de Sánchez Vidal (1995: 88), quien utiliza el sinónimo masculino “gozne”.

suficientemente estricto para los inmovilistas ni suficientemente flexible para atraer a cualquier fuerza de oposición. La posibilidad de una ruptura democrática no era algo que pareciera fácil de resolver, ni siquiera con la esperada muerte de Franco (la cual no se preveía muy lejana). De hecho, como Hopewell apunta:

When Franco died in 1975 many Spaniards wondered whether his final medical report presaged the disintegration not only of his body but also of his regime. The forces for its survival seemed legion (Hopewell 1986: 105).

La situación de las mujeres españolas no gozaba de mejor salud por aquel entonces. En 1975, aunque existía un incipiente proceso de liberación femenina y algunas mujeres habían accedido al mercado laboral durante la expansión económica de los sesenta, la mayoría estaban relegadas al cuidado de la casa y los hijos. Según Garrido (1993) la tasa de actividad femenina en 1974 era un tercio de la masculina y sólo un 23% de las mujeres en edad laboral tenía trabajo. Legalmente, como ya vimos en la primera parte, estaban sometidas al marido: entre otras cosas, se le podía pedir una licencia marital para trabajar y el marido podía cobrar su sueldo. La publicidad de la época se hace eco de los valores existentes y un vistazo a unos cuantos anuncios (Prego 1993) pone de relieve la imagen de la mujer que se sigue legitimando: no dispone ni de decisión ni de elección propias, es dependiente y tiene que adorar a un marido al que se le denomina como “califa” o “guerrero”.

A pesar de que 1975 había sido declarado el Año Internacional de la Mujer, la “mujer española” y el estado español tenían un largo camino por recorrer para alcanzar el grado de libertad legal del que disfrutaban sus congéneres europeas. Resulta significativa una encuesta realizada por TVE en 1975 a raíz de la presentación de un proyecto de ley para la igualdad jurídica del hombre y la mujer (Prego 1993). Se pueden observar dos actitudes muy diferentes en las propias mujeres

entrevistadas. Por un lado, las mujeres de mayor edad son de la opinión que la mujer debería permanecer en el lugar que hasta ahora le ha sido asignado sin “pisar el terreno al marido”, pues “para eso se casa una”. Por otro, las nuevas generaciones opinan que la igualdad entre ambos sexos es un hecho evidente que debiera plasmarse en las leyes y las costumbres y tienen muy claro que su carrera no es algo que deben sacrificar al matrimonio.³⁵ La convivencia de discursos tan dispares es un elemento que ejemplifica la confusión de valores sobre la mujer³⁶ y que trataremos a lo largo de este trabajo. Hay que añadir, además, que la claridad teórica del segundo grupo de encuestadas se complica en instancias particulares cuando otras variables, como clase social, nacionalidad y sexualidad entran en juego, como se analizará en capítulos posteriores.

3.1.1 *Furtivos* (Borau 1975) o el feroz abrazo de la maternidad

Furtivos (Borau 1975) muestra la relación entre Ángel y su posesiva madre Martina. Ambos viven en la montaña alejados de todo.³⁷ El único contacto que Ángel mantiene con el pueblo cercano es para bajar a comprar y cuando el gobernador civil les visita con un grupo de amigos durante la temporada de caza. Sin embargo esa soledad, que la madre se encarga de proteger, se rompe con la llegada de Milagros, una joven que después de seducir a Ángel es invitada por éste a su casa. A partir de

³⁵ Esa disparidad de opinión generacional es la que se plasma en *Las dos biografías de la mujer en España* (Garrido 1993). Aunque como veremos a lo largo de este trabajo las tensiones que recogen las narrativas apuntan a más de “dos”.

³⁶ Confusión de la que se hacían eco los consultorios sentimentales de la transición como el de Elena Francis (Imbert 1982).

³⁷ Resulta interesante la falta de especificidad en la localización geográfica de la película, lo cual se puede leer tanto como un recurso ante la posible censura todavía existente en la transición como una extensión de las deprimidas condiciones de los personajes a otras regiones

ese momento la relación entre él y su madre entra en una espiral de violencia que desemboca en tragedia.

La primera imagen que *Furtivos* nos ofrece mientras aparecen los créditos iniciales es la de un exagerado primer plano con una caja llena de balas. Dichos objetos, por su forma, no pueden evitar proyectar connotaciones fálicas y de violencia. Tal imagen inicial no es gratuita, y aunque puede ser asociada con el tema de la caza y los furtivos que encontramos en la película, la visión de una caja preñada de símbolos fálicos inaugura la representación del poder, la represión y la violencia que acontece a lo largo de la película con referencia a las relaciones madre-hijo y, por extensión, al Estado. A continuación, y reafirmando esta simbología inicial, la cámara nos introduce en un pueblo en el que las sirenas de los coches de policía y sus ocupantes irrumpen enturbiando la actividad de un mercado y haciéndolo desalojar. Van buscando al Cuqui, un criminal escapado de la justicia. La orden de desalojo se lleva a cabo, significativamente, a través de unos altavoces: no hay aparentemente un sujeto específico del que emana tal orden, la voz es impersonal y con ella la interpelación.

Esta ilusoria falta de especificidad es una característica que la película analiza haciendo partícipes de ella a los personajes. Todos ellos parecen haber sufrido el peso de la represión al nivel de las relaciones afectivas y sociales. Ha sido interiorizada de tal forma que se ha convertido en parte integrante del sujeto, aunque en la interpelación siempre hay grietas. Es el caso de los personajes principales, quienes intentan rebelarse de diversas formas contra las demandas que la sociedad y el Estado (entendiendo éste no sólo como el estado español sino el conjunto de leyes sociales) ejercen sobre ellos.

Diferentes autores han señalado el hecho de que *Furtivos* representa una crítica de la represión llevada a cabo por el régimen dictatorial. Pero se puede añadir que las relaciones de poder son exploradas tanto vertical como horizontalmente.³⁸ El binomio madre-hijo está, precisamente, configurado en base a la gran influencia que Martina ha ejercido sobre su hijo y que ha mantenido a éste atrapado en una relación a todas luces incestuosa. El poder es también un elemento constituyente de las relaciones entre la madre y Milagros en sus esfuerzos por controlar a Ángel.³⁹

En este marco se podría decir que la forma en que la narrativa construye la relación entre Ángel y Milagros acentúa el poder como constituyente de las relaciones entre los sexos. Ángel entra a una tienda a comprar los instrumentos necesarios para su trabajo de furtivo. La imagen de Milagros aparece reflejada en el cristal de la puerta que Ángel cierra tras él al entrar en la tienda. La mirada entre Ángel y Milagros se ve mediatizada por la imagen reflejada de ésta última, imagen emblemática de la primordial y necesaria separación entre el sujeto y su imagen. Ésta prefigura la posterior distancia entre sujeto y objeto imprescindible para dar cabida al deseo. Tal separación va a ser más tarde reiterada cuando Milagros se sienta en frente de Ángel en un banco del mercado. Aquí ella aprovecha la distancia para excitar y atraer a Ángel, descruzando las piernas de forma insinuante. Lo interesante es que es el personaje masculino y no el femenino el que aparece como objeto de la mirada. Milagros es la que elige, la que toma la iniciativa y la que solamente se sitúa como objeto de la mirada de Ángel cuando ella quiere atraerlo. En definitiva, el personaje

³⁸ En este sentido, compartimos la perspectiva de Kinder (1993: 232-234) en su análisis filmico de la representación de la violencia en la célula familiar.

³⁹ Se puede decir que la representación del poder en la narrativa se hace eco de la idea que el poder no es externo a las relaciones entre los sujetos sino que está presente en cualquier tipo de interacción y es multidireccional. Para una detallada exposición de esta conceptualización véase Foucault (1979, 1980, 1981).

de Milagros traduce una nueva concepción de la mujer que intenta asumir la posición de agente, de sujeto de la experiencia sexual, alejado de las premisas puritanas y de sacrificio franquistas.

Ahora bien, esta liberación no es resultado de un proceso de emancipación sino de la falta de medios económicos. Milagros se ha escapado de un colegio de monjas para mujeres perdidas llamado Las Divinas y del que se dice que una mujer sólo sale casada o monja, dicotomía en la que Milagros acabará encajando para evitar que la devuelvan al convento. Las inconsistencias de su actitud progresista se ven asimismo resaltadas en su sumisión ante la actitud violenta del Cuqui, su ex-novio, quien la abofetea por haberse ido con Ángel, subrayando de esta forma las limitaciones de las mujeres en la España de los setenta para construir lecturas alternativas a los posicionamientos de los patrones sociales imperantes.

Estos patrones son parodiados en el encuentro inicial entre Ángel y Milagros. Mientras pasean por el mercado en busca de un vestido que ella le ha pedido (y por el cual ella se acostará con él), se oye como música de fondo la canción *Un rayo de sol* popularizada por el grupo Los Diablos, tremendamente popular en los setenta:

Un rayo de sol/ me trajo tu amor/ un rayo de sol/ a mi corazón.
Llegó y me dio tu querer/ que tanto y tanto busqué, y al fin logré.
Y quiero ser parte tuya/ dentro de ti siempre estar/ ser quien construya/ tu alegría y felicidad.
Seré quien vele tus sueños/ y daré gracias al sol/ quien me hizo dueño/ me hizo dueño de tu amor.

La letra de la canción, de tono romántico y machista, enfatiza y densifica la concepción aceptada de las relaciones de pareja para seguidamente repudiarla ya que la relación entre ambos personajes está marcada en un principio por el beneficio mutuo: Milagros necesita a Ángel económicamente y éste la necesita sexual y afectivamente.

La figura de Martina aparece en la siguiente secuencia. La actriz que la encarna es Lola Gaos, cuyo peculiar aspecto esquelético y su voz resquebrajada contribuyen a la creación de un personaje duro y dominante.⁴⁰ La cámara la encuadra en un paisaje otoñal, en una posición de dominio arriba en la montaña, mirando hacia abajo un autobús que acaba de llegar y en el que ella espera a su hijo, ignorante del hecho de que éste se ha quedado en el pueblo con Milagros. Esa superior posición es paradigmática de la que ella ha sostenido con su hijo. Martina lo ha mantenido atrapado en una situación de completa dependencia afectiva, incluso sexual, impidiendo así su desarrollo independiente.

Martina se nos revela como una mujer fuerte, aunque no de la forma que la retórica franquista presagiaba (con los consiguientes problemas que a continuación analizaremos). De su marido, como el de tantas mujeres durante la dictadura, no sabemos nada. Crió a su hijo y fue ama de leche del gobernador, perpetuando en cierta forma el rol de la madre como unificadora de las dos Españas. Aunque sus sentimientos son ajenos a los de la idealizada maternidad franquista, como expresa su reacción ante el comentario del gobernador: “De niño no había quien me arrancara de ella”, Martina: “Así me dejaste, mamón”. Este comentario resume no sólo el resentimiento de muchas mujeres a las que la guerra civil dejó viudas o abandonadas (por tener sus maridos encarcelados o exiliados), sino también el de aquéllas que los conservaron, pues a fin de cuentas de poco les servían en una sociedad en que los discursos hegemónicos las situaban como las únicas responsables del cuidado de la casa y de los hijos. Trabajo: *sus labores*, éste era el título habitual que figuraba en

⁴⁰ Buñuel utilizó a Lola Gaos para representar a personajes que transmitían estas mismas cualidades en *Viridiana* (Buñuel 1961) y *Tristana* (Buñuel 1970). El mismo Borau admite que fue el personaje de Lola Gaos como Saturna en *Tristana* el motor de la creación de *Furtivos* (citado en Sánchez Vidal 1987: 19-20).

cualquier documento oficial. Pero estas labores no eran las suyas sino las que la sociedad del momento asignaba.⁴¹ El adjetivo posesivo en este caso no denota ningún tipo de posesión o control sobre lo que se posee. En el caso de Martina, una mujer del campo, esta situación se ve recrudecida por la escasez de medios económicos. La misma función de ama de leche es emblemática de su precariedad social, puesto que tal función era frecuentemente desempeñada por mujeres campesinas que no disponían de otros medios para conseguir ayuda económica. La inclusión de esta tarea laboral desmitifica el carácter natural de la maternidad al convertirlo en una función social que puede ser objeto de transacción.⁴²

Desde un punto de vista psíquico se podría argumentar que en la relación madre-hijo la actitud materna ha fomentado el estancamiento del hijo dentro de la estructura subjetiva pre-edípica, en la que el niño se configura como el único candidato del deseo materno, ocupando así el lugar del falo. En este marco, el calificativo de “furtivo”, por su dependencia léxica de la ley, se puede interpretar desde diferentes ángulos refiriéndose tanto al personaje del hijo como al de la madre. Aunque ambas subjetividades se constituyen con referencia a una ley genérica social, los personajes adquieren sus particulares posiciones en la narrativa por su actuación en los márgenes legales. Ángel puede considerarse como furtivo de la ley del padre porque afectiva y sexualmente se halla todavía atrapado en el vínculo materno. El proceso de salida se irá delineando poco a poco a través de su relación con Milagros y culminará con su nombramiento como guardia forestal.⁴³

⁴¹ El carnet de identidad de muchas amas de casa sigue indicando la misma definición

⁴² En *Cria cuervos* nos encontramos de nuevo con tal función en el personaje de Rosa, la criada, quien afirma que fue ella la que dio de mamar a la pequeña Ana.

⁴³ Obviamente, Milagros también puede ser considerada una furtiva por su huida del convento y su inicial inconformismo ante los estereotipos imperantes femeninos.

En este proceso, los personajes femeninos sirven de mediadores en el desarrollo del sujeto masculino desde su crianza a su madurez sexual. La existencia de las mujeres en la narrativa puede ser vista en función de su carácter instrumental (e incluso transaccional, si consideramos a las jóvenes recogidas en Las Divinas) para la paulatina inserción del hombre en el cuerpo simbólico de la Ley. La figura materna ha de existir como mediadora no sólo entre Angel y la sociedad (personificada en el pueblo y Milagros), sino entre aquél y el gobernador; Milagros, por su parte, ayuda a Angel a distanciarse de la madre. No olvidemos que, además, la joven proviene de un lugar, Las Divinas, en que las mujeres se caracterizan por haber funcionado como figuras transaccionales: son, al fin y al cabo, mujeres de sospechosa reputación sexual. La posibilidad de redención que se les ofrece es en forma de matrimonio (casadas con el hombre) o carrera ascética (casadas con Dios), en ambos casos pasan a manos de una institución patriarcal.

En cuanto a Martina, ella es una furtiva de la ley social que intenta colocarla como madre fálica, silenciosa interlocutora de la demanda filial, y que le exige que posteriormente se separe de su producto. En el contexto del franquismo Martina constituye una subversión de la función materna. Recordando las palabras de Martín Gaité sobre la noción de la santa madre como jerarquía superior: “[la mujer] como revancha se instaló en tan ingrato modelo, renunciando a todo desahogo placentero pero ensoberbeciéndose en su condición de mártir” (Martín Gaité 1994: 107). La madre de nuestra historia no se presenta como mártir, pero definitivamente se ha instalado en el modelo materno que el franquismo le ofrecía y no está dispuesta a deponerlo. En este marco, la monstruosidad de tal personaje radica precisamente en su negativa a relinquirlo. La deconstrucción de la idealización de lo materno se

realiza así a través de la brutal asunción de la posición fálica. En palabras de Gallop, citando a Lacan:

[...] if the “phallus can play its role only when veiled”, then to refuse and deny the phallic position may mean to veil it and be all the more phallic, whereas *blatantly, audaciously, vulgarly to assume it may mean to dephallicize* (Gallop 1982: 120).
(La cursiva es nuestra)

Martina se resiste a ser la mera mediadora de un sistema patriarcal que la relega a una posición de interlocutora sacrificada y silenciosa.⁴⁴ El feroz abrazo maternal problematiza la representación opresora de su personaje y delata el patetismo encerrado en la necesidad de asirse al único posicionamiento en el que se ha podido constituir como mujer. La representación por exceso de la madre expone así las tensiones entre la opresión que ella ejerce y la que la retórica y el régimen franquistas han ejercido sobre ella.

Como adelantamos en el capítulo anterior, Kristeva (1982) ha analizado la asociación de la maternidad con lo monstruoso en términos de abyección. Según Kristeva lo abyecto es todo aquello que confunde los límites corporales y las fronteras de la identidad (Kristeva 1982: 2-4). Lo abyecto enfrenta al sujeto con sus primeros intentos de liberarse del ser materno a través del lenguaje (9-14). El horror que el cuerpo materno representa en ocasiones sirve para proteger al sujeto masculino contra el recuerdo de un poder maternal arcaico y contra la madre como origen y mortalidad (64-102).

En *Furtivos* lo materno resulta amenazante porque rechaza su función socializadora de la identidad del vástago. Sin un tercer término en la triangulación edípica la madre ha de actuar como elemento unificador y separador, lo cual no

⁴⁴ Ese mismo tipo de maternidad también se puede ampliar en cierto modo a películas como *Pascual Duarte* (Franco 1975), *Camada negra* (Gutiérrez Aragón 1977) y *Mater amatisima* (Salgot 1980).

significa que nos encontremos ante un matriarcado como Insdorf (1980: 16) y Sánchez Vidal (1995: 97) han opinado, puesto que el poder materno no sólo es aparente sino que no se origina en un linaje femenino. La película presenta la pesadilla resultante de la negación materna a llevar a cabo su sacrificado rol socializador y el consiguiente peligroso borramiento de los límites entre las fases de constitución subjetiva.

En este sentido, se puede decir que *Furtivos* comparte ciertas características con el paradigma de madre abyecta y monstruosa que, como ya vimos, empezó a proliferar después de la II Guerra Mundial y podemos encontrar en la filmografía de Lang o Hitchcock entre otros.⁴⁵ En estos casos (centrados generalmente alrededor de la relación madre-hijo) se intenta conjurar desde el imaginario masculino el poder que la figura materna ha consolidado en contextos históricos específicos. Este paradigma se presenta, como en nuestro caso, cuando la madre se resiste a perder el único baluarte que posee: su hijo, a través del cual ha obtenido el (ilusorio) poder que la narrativa hegemónica le ofrece como madre. En definitiva, la madre se está resistiendo a dejar marchar a su hijo porque a través de él cree haber recuperado simbólicamente el falo. Por ello, como Kaplan, E. (1992) observa, la madre “[...] instead of placing herself in abjection towards it[=falo representado en la figura del niño], [she] tries to take it into herself” (Kaplan, E. 1992: 46).

En la historia del cine español la amenaza provocada por la figura materna de la dictadura y la consiguiente confusión subjetiva del sujeto masculino han sido también representadas en clave de humor en lo que se denomina las “comedias a la

⁴⁵ Como ampliaremos más adelante, no cabe duda que las narrativas patriarcales occidentales con las tradicionales representaciones de brujas y madrastras han proporcionado un sustrato idóneo para la configuración de la maldad maternal. Desde esta perspectiva no es extraño que *Furtivos* haya sido interpretado por varios autores como una alegoría de Hansel y Gretel con Martina en el papel de bruja (Kinder 1983: 73; Fiddian 1989: 300; Hopewell 1986: 104).

española” tales como *¡Vivan los novios!* (García Berlanga 1969) o *No desearás al vecino del quinto* (Férriz 1970). Según Méndez Fiddian (1989: 150-161) los personajes masculinos, del tipo representado por José Luis López Vázquez o Alfredo Landa, se suelen encontrar confundidos respecto a su masculinidad y esta situación se presenta asociada frecuentemente a una madre extremadamente devota y protectora de su hijo.

En la obra que nos ocupa, la visión de la maternidad es ofrecida no sólo por el personaje masculino, sino que se origina en la misma concepción filmica del propio director, quien afirma que la madre representa “el país mismo que quiere a sus hijos por y para sí mismo, que los ama y los estruja, los devora” (citado en Escudero et al. 1975: 39). El mismo póster de la película representa a Martina como un animal monstruoso agarrándose a los hombros de Angel con sus zarpas. En este sentido, la película perpetúa la asociación de la figura materna con la figura de la madre patria fomentada por el franquismo, y, por ende, con la ideología del nuevo estado dictatorial. No resulta sorprendente, que ante tal represora carga psíquica y social proyectada sobre la madre, el hijo intente zafarse de ella y expulsarla de su vida.

Todo lo dicho ayuda a explicar la posesiva relación que Martina mantiene con su hijo. Él es lo único que ella cree realmente suyo y como tal lo defenderá con uñas y dientes, cual loba defendiendo a sus cachorros, referencia que aparece en la película. Martina encuentra a una loba presa en una de las trampas de furtivo que su hijo ha colocado en el bosque. El aprisionamiento de la loba adelanta la situación que se le va a presentar a Martina cuando su hijo regrese del pueblo con su nueva novia. Martina se va a sentir acorralada ante los avances de la relación de Milagros con su hijo. La amenaza que encarna este personaje se hace evidente en las diferentes

posiciones que ocupan ella y Martina en la secuencia de su primer encuentro donde vemos a Martina en un arroyo y Milagros mirándola desde una altura superior.

Por otra parte, podríamos añadir que la representación de la madre como figura abyecta que ha de ser eliminada se puede leer en términos históricos como un intento narrativo de expulsar del incierto futuro la amenaza de la madre como personificación del franquismo. Ante la perspectiva de una nueva relación de su hijo con Milagros basada en la liberación sexual que un nuevo régimen de libertades democráticas traería, la ferocidad de Martina podría ser encuadrada en la negativa a ser relegada a un momento pasado cuyos residuos no serían legitimados en la nueva narrativa democrática

Martina averigua inmediatamente de dónde procede Milagros y ante la petición de Ángel de que no diga nada a nadie Martina contesta con un “yo no quiero saber nada” y un bofetón. Esta escena es de gran importancia en el desarrollo de la narración pues representa el cambio que se está operando en el sujeto. Por una parte, Ángel se está enfrentando a la madre, aunque de forma taimada. Por otra, cuando se produce esta muestra de rebeldía la cámara no está enfocando a la persona de Ángel sino a su proyección en el espejo del armario de la habitación. Desde el punto de vista de la constitución subjetiva, este gesto de la cámara nos transporta a otra imagen lacaniana, la de un niño ante el espejo. Como vimos en el capítulo 2.3., Lacan denomina estadio del espejo al momento empírico en el que el/la niño/a se reconoce por primera vez como totalidad unificada en frente del espejo. Esta fase prefigura la alienación del sujeto y posibilita su posterior identificación en la fase del Edipo y su entrada al orden simbólico. La escena que nos ocupa articula precisamente por medio de la imagen y la palabra el inicio de la separación entre Ángel y su madre. Ángel al comenzar su relación con Milagros está intentando poner fin a la relación posesiva e

incestuosa en la que su madre lo ha mantenido, dejando atrás el lazo materno del que debería haber salido en su niñez.

Esa situación se recrudece más tarde cuando Ángel arroja violentamente a su madre de la habitación porque quiere acostarse con Milagros. Mientras se desnudan la imagen de Ángel se refleja en el espejo, pero esta vez está acompañada por la de Milagros. La respuesta de Martina no se hace esperar. Incapaz de atacar al vástago al que ha dedicado toda su vida, coge un legón y dirige toda su violencia a la loba, a la que golpea hasta la muerte, ahogando así su frustración en un animal que simboliza su propio sacrificio materno. Diferimos por tanto de la lectura de Fiddian (1989) quien señala que la loba representa el lado subhumano de la protagonista.

La policía acaba averiguando que Milagros se ha escapado del convento. Ángel, para evitar que se la lleven, se casa con ella. Este acto pone de relieve la importancia del matrimonio como institución que avala socialmente a la mujer. Asimismo, se puede interpretar como “one more trap designed to immobilise individuals in the web of social convention” (Fiddian 1989: 294). Ángel y Milagros no han acudido a la iglesia libre y voluntariamente sino obligados por las circunstancias sociales de ese momento que no permiten que Milagros deje Las Divinas a no ser que sea como monja o casada. Ahora bien, la película va más allá en su presentación de la mujer y nos sugiere que tal situación no es exclusiva de Milagros: Martina tampoco parece haber tenido mayor elección. Sin embargo, ante los ojos de sus compañeras de convento Milagros, al “cazar” a Ángel y casarse con él, ha escapado. El matrimonio es, no obstante, el principio del cerco que termina engulléndola: “Milagros has in fact merely exchanged one form of imprisonment for another, being bound now by the more generalised laws of the Church and the State” (Fiddian 1989: 295).

La pérdida del poder subversivo que la figura de Milagros encierra se inaugura con el corte de pelo que la policía ha llevado a cabo en señal de castigo. El corte como símbolo de castración y pérdida de poder es un elemento recurrente en la pintura y en el cine que, como es sabido, tiene su origen bíblico en la historia de Sansón y Dalila. Lo interesante de *Furtivos* es la particular reinscripción que hace de tal mito, pues en la película es la mujer la que sufre la castración simbólica. Kinder (1993) afirma en este sentido: “In the Spanish Oedipal narrative, the primary act of symbolic castration associated with the woman is not blinding [as in the drama of Oedipus] but the cutting of the hair” (Kinder 1993: 221). Quizá la castración de Milagros es narrativamente necesaria porque en el período transicional que la película representa Milagros articula, en su intento de adoptar una posición agente, una instancia de lectura femenina contestataria de narrativas oficiales que no parece todavía factible. Aún así, el personaje de Milagros sigue encerrando cierta posibilidad de subversión que se evidencia en la escena del strip-tease, de obvios tintes esperanzadores que hacen aún más frustrante su desaparición final.

La muerte de Milagros se nos anuncia en una escena cuya estructura recuerda al momento en que las dos mujeres se encuentran por primera vez. Esta vez la posición superioridad-inferioridad que asumían ambos personajes ha desaparecido pues ambas están al mismo nivel cogiendo hortalizas del campo. La cámara adopta el punto de vista de Martina y nos muestra la espalda de Milagros, ajena a la mirada amenazante de aquélla en cuya mano sostiene la legona con la que mató a la loba. La conclusión no puede estar más clara: Martina no se ha resistido a la desaventajada posición provocada por la llegada de Milagros y planea remediarla.

El/la espectador/a no es testigo de la muerte de Milagros, pero se adivina cuando la madre anuncia a Ángel que Milagros se ha marchado con el Cuqui, su ex-

novio. Ante tal circunstancia Ángel se va al monte en busca de su mujer, pero regresa todo empapado por la lluvia sin haberla encontrado. Madre e hijo aparecen solos de nuevo en la habitación. Se pone de relieve la satisfacción de la madre al ver que por fin va a recuperar su control sobre Ángel. Martina lo sienta sobre la cama y mientras lo seca empieza a desvestirlo hablándole con palabras cariñosas como si de un bebé se tratase: “Cómo te has mojado, pobrecito. Ya te secaré con cuidado ... Cariño mío ... Si estamos mejor así los dos.” Ella está intentando recuperar el vínculo original que tenía con su hijo y que lo había mantenido atrapado. Pero es demasiado tarde, Ángel ya ha iniciado la separación a través de su relación sexual adulta con Milagros y se niega a volver al círculo incestuoso maternal (Fiddian 1989: 296).

Frustrado por la situación que se le presenta Ángel coge la escopeta y mata al ciervo del gobernador civil. Este ciervo ha aparecido en diferentes ocasiones cada vez que el gobernador y sus acompañantes querían cazar alguna pieza. Los cazadores podían encontrar y apuntar al animal pero el privilegio de dispararle siempre residía en la figura del gobernador. El ciervo, por tanto, se podría leer como emblemático del poder que el gobernador y, por ende, el Estado representa. La matanza del ciervo muestra un intento de revancha contra el sistema que ha fomentado relaciones posesivas y dependientes. Sin embargo, el resultado de su acción es aparentemente paradójico. Al contrario de lo que ocurre con las transgresiones femeninas de Milagros y Martina en la película, las cuales acaban siendo eliminadas, el intento subversivo de Ángel es absorbido por el aparato hegemónico: para evitar que encierren a Ángel por haber matado al ciervo en época de veda el gobernador le hace guardia jurado con efecto retroactivo. Discrepamos, por tanto, de la opinión de Hopewell (1986: 102) quien iguala los personajes de Martina y el Gobernador como símbolos de la autoridad, pues el

poder que cada uno representa está, como vemos, configurado en un contexto histórico-subjetivo diferente: el Gobernador ejerce poder legítimo, Martina no. La matanza del ciervo se convierte finalmente en un acto dentro de la legalidad. Esta nueva situación constituye un paso más en su separación del círculo materno. Le da parte del poder patriarcal necesario para actuar contra la madre (el resto se lo dará la iglesia).

Ángel termina averiguando que su madre le ha mentado sobre la desaparición de Milagros e intuye que Martina ha sido la causante. Seguidamente la conduce a la iglesia para que confiese su pecado. Cuando el cura don Juan le pregunta por quién aplica la misa Ángel contesta. “Por mis intenciones”. El final se adivina: con el poder que el estado y la iglesia le han investido Ángel mata a su madre de un escopetazo en el inhóspito y frío paisaje de las montañas nevadas.

Desde un punto de vista subjetivo, se puede decir que el impulso homicida se dirige hacia la imagen de la madre abyecta cuya monstruosidad reside en haber tenido que personificar a la España del régimen franquista y no parecer dispuesta a relinquirlo en una nueva situación social. El matricidio puede ser leído así como expresión del miedo masculino ante una figura materna demasiado poderosa en su abrazo de la retórica de abnegación y sacrificio.

Deveny (1993: 215), Higginbotham (1988: 115) y Kinder (1993: 232-234) han señalado la gran relevancia del matricidio en la coyuntura histórica del momento. Según estos críticos, con el matricidio la película está intentando eliminar la fuerza represora que ha mantenido a España inmovilizada durante casi cuarenta años. Se supone, de esta forma, que una única figura pudiera encerrar la complejidad de los mecanismos de incardinación histórico-subjetiva de toda una época.

A pesar de que el matricidio cometido supone la liberación de Ángel, la película no ofrece un final esperanzador, lo cual cuestiona la idea de que esa fuerza represora se debiera a una única figura. Los poderes de la iglesia y el estado que le han dado a Ángel la legitimidad necesaria para deshacerse de la madre son, al fin y al cabo, representantes de las élites que permanecerían después de la muerte del dictador como puntales de la transición a la construcción democrática y que, como señalamos, Hopewell (1986: 105) articulaba en términos de “forces [...] of survival”. La madre puede que haya muerto pero las instituciones que la interpelaron continúan. Quizá a ello se debe la falta de esperanza en la escena de aislamiento final. Ángel cierra todas las ventanas para dar paso a una oscura soledad meramente iluminada por la escasa luz artificial de una bombilla bajo la que observa en silencio la foto de una joven Milagros. Aunque la figura de la madre ha sido físicamente eliminada su carga simbólica permanece, no sólo por la represión que pueda haber ejercido anteriormente sino porque las instituciones que configuran su posicionamiento en las narrativas de interpelación hegemónicas siguen existiendo.

3.1.2 Maternidad y ausencia en *Cría cuervos* (Saura 1975)

Mientras que *Furtivos* deconstruye por medio de la representación por exceso de la madre amenazante o abyecta, se podría decir que *Cría cuervos* (Saura 1975) lo realiza por defecto. La asociación maternidad y ausencia constituye en este caso el eje sobre el que se configura la crítica a la retórica franquista sobre la feminidad en sus facetas de frágil, sumisa y abnegada.⁴⁶ Los antecedentes de la figura de la madre

⁴⁶ Para un estudio de la representación de la feminidad como ausente en otras narrativas véanse Doane (1988b) y McDonald (1980).

fisicamente⁴⁷ ausente en *Cría cuervos* se pueden situar en la dictadura en la obra de escritoras como Laforet, Matute, Martín Gaité y Rodoreda. Es un elemento que ha sido apuntado por numerosas críticas en estudios sobre narrativa española escrita por mujeres (Ciplijauskaitė 1988a: 77; Martín Gaité 1992: 106; Nichols 1992: 139; Pérez 1988: 76, 1991b: 98). En éstos se asocia la carencia de figura materna con la soledad, la alienación y la vulnerabilidad de las protagonistas femeninas de diferentes novelas, asumiendo así que la presencia de un personaje materno las hubiera protegido de los condicionamientos sociales impuestos.

Son jóvenes la mayoría de extracción media burguesa como Andrea en *Nada* (Laforet 1945), Valba en *Los Abel* (Matute 1948), Natalia y Elvira en *Entre visillos* (Martín Gaité 1958), Matia en *Primera memoria* (Matute 1960) y Lena en *Nosotros, los Rivero* (Medio 1953) o, incluso, como Colometa, dependienta de una tienda en *La plaça del diamant* (Rodoreda 1962). Todas ellas tienen en un principio planes muy diferentes del futuro como madres y esposas que les depara la sociedad franquista.⁴⁸ Forman el prototipo de lo que se llamó “la chica rara” y que Martín Gaité (1994) analiza en relación con la época en que ese paradigma femenino se construyó. Su comportamiento se caracteriza por el inconformismo contra las normas de convivencia que les son impuestas.

⁴⁷ Especificamos “fisicamente” porque en el siguiente capítulo abordaremos el tema de la madre que es percibida como ausente a pesar de estar presente en la vida de la hija.

⁴⁸ Andrea, estudiante universitaria, se debate entre los estereotipos femeninos de novela rosa y su desilusión ante un contexto carente de modelos positivos femeninos. Valba rechaza por completo las actitudes femeninas aceptadas, lo cual hace que se la perciba como poco femenina, al igual que al personaje de Lena, quien es adoctrinada para que se ajuste a la conducta que se espera de ella. Natalia se resiste a pasarse toda su juventud como sus hermanas anhelando el momento de casarse y por ello decide ir a la universidad. Matia resiente el hecho de que su condición de mujer la aleje de las actividades y aventuras en que se inician los chicos de su edad. Colometa, a pesar de no identificarse con el rol que le toca representar como madre y esposa, no tiene más remedio que hacerlo pues carece de las armas críticas necesarias para oponerse.

La coincidencia de tal ausencia con la constitución de un personaje femenino que se intenta apartar del modelo de mujer enarbolado por la retórica de la Sección Femenina cuestiona la visión negativa de las huérfanas como desprotegidas. La galería de personajes femeninos con que las protagonistas tienen contacto no ofrece ninguna garantía de que la inclusión de una figura materna en sus vidas las resguardara del alegato franquista, sino todo lo contrario. La falta de la figura de la madre durante el período de posguerra se puede interpretar precisamente como la condición necesaria que posibilita la construcción de un personaje femenino alternativo cuando la campaña propagandística del régimen sobre la maternidad era más fuerte.

Por otro lado, desde el punto de vista psicoanalítico la omisión de la madre en la narrativa es emblemática de la ilusoria posición de sujeto que se les ofrece a las mujeres a través del ideal de la Madre en las sociedades patriarcales que regímenes totalitarios como el franquista explotan y que el discurso psicoanalítico tradicional epitomiza, como vimos en el capítulo 2.⁴⁹ Zerilli (1996) analiza este fenómeno bajo el nombre de “proceso sin sujeto”. Según Zerilli:

La madre marca el lugar en el que las mujeres son por cierto no sujetos, los no sujetos de la “maternidad forzosa”. La madre como sujeto existe, entonces, allí donde las mujeres como sujetos no son: ausentes no a causa de su localización cósmica en un espacio materno más allá del tiempo paterno sino en razón de su situación social en una cultura patriarcal (Zerilli 1996: 185).

La maternidad así entendida se convierte en lo que Sau (1995) llama la Madre función del Padre, de claros tintes lacanianos. Con ello se refiere a una figura materna obligada a transmitir los supuestos patriarcales a la hija, lo cual

⁴⁹ Recordemos que el psicoanálisis argumenta que la represión del deseo del infante hacia la madre es requisito necesario para la inclusión en el orden simbólico

provoca un rechazo por parte de ésta.⁵⁰ La retórica franquista al ensalzar el ideal maternal católico-fascista como definición de la subjetividad femenina rechazó las diferentes realizaciones sociales de la experiencia materna que no se ceñían a tal ideal, dificultando con ello el desarrollo de la identidad de las mujeres. No sorprende entonces que la carencia de lo materno en las narrativas de la posguerra dé como fruto personajes con capacidad de contestar el orden patriarcal.

Cría cuervos traslada al campo de la representación la contradicción existente entre la incardinación de la subjetividad femenina en la figura de la Madre y la experiencia de las mujeres como madres, entre el mito omnipotente y el poder real de las madres en el plano socio-cultural. La figura de la maternidad como ausencia simboliza no sólo el extremo de lo que el discurso franquista sobre la feminidad intentó llevar a cabo sino, también, la falacia del discurso patriarcal, en general, de construir a la madre como sujeto. La elevación de un ideal monolitizante del sujeto femenino basado en la Madre borra la diferencia y diversidad de las madres, mitifica el sacrificio, la sumisión y la abnegación como garantes de la ilusoria posición de ese sujeto y deniega las frustraciones resultantes de la imposibilidad de realizarse como mujer si falla la identificación con el rol establecido.

La película comienza con tres planos diferentes de fotografías colocadas en un álbum que se intercalan con la aparición de los títulos de crédito sobre un fondo musical de piano que posteriormente cobrará mayor importancia al estar

⁵⁰ Rich (1976: 235) recoge este sentimiento de rebeldía respecto a la no-maternidad o maternidad forzada con el término “matrofobia”. Por otra parte, Kaplan, E. (1990: 126) apunta que es tal sentimiento de rebeldía y miedo a reproducir la historia materna el que ha llevado a las feministas de la primera ola a relegar la figura de la Madre a la posición de receptora de las quejas y deseos de la hija.

asociado con la figura de la madre.⁵¹ A través de las imágenes fotográficas la cámara nos muestra las huellas de un pasado infantil de clase media burguesa que el resto de la narración ampliará. Las fotografías iniciales presentan imágenes de los primeros meses de vida de la que se revelará como la protagonista, Ana, interpretada por Ana Torrent. Vemos fotos del día de su nacimiento en el hospital con ella en una cuna y su madre María (Geraldine Chaplin) todavía en la cama y otras en la que su madre le da el pecho y el biberón, seguidas de retratos de Ana de pequeña y de sus padres (con su padre Anselmo vestido de uniforme militar) e instantáneas de ella y sus hermanas Maite e Irene.

El recorrido de la cámara por los recuerdos contenidos en las imágenes es representativo del recorrido que Ana adulta (interpretada también por Geraldine Chaplin) realiza a lo largo de la narración en busca de una explicación sobre la tristeza y dolor de su madre y la suya propia al quedarse huérfana. Pero a lo largo de la película veremos cómo se cuestiona tanto la validez de la estereotípica realidad que muestran las fotografías como la autoridad narrativa de la memoria de Ana,⁵² lo cual contribuye a problematizar la posibilidad de una realidad encajonada en los presupuestos franquistas sobre la familia y el papel de la mujer en ésta.

Ana comienza a recordar desde la noche en que su padre murió mientras hacía el amor con Amelia, esposa de un amigo militar. La pequeña, después de la salida de Amelia, entra en la habitación en que yace el cadáver de su padre, recoge un vaso y lo lava, puesto que cree, equivocadamente, que la causa de su

⁵¹ En un momento de la película en que Ana niña no puede dormir le pide a su madre que le toque al piano su pieza favorita, la cual resulta ser la misma melodía que acompaña a los créditos iniciales y que aparece en diversas escenas.

⁵² Para un estudio de la memoria en literatura escrita por mujeres véanse Ballesteros (1994: 87-121), Ciplijauskaitė (1992) y Crameri (1995).

muerte ha sido el vaso de leche con un supuesto veneno que ella le dio la noche anterior. A raíz de la defunción del padre, y puesto que la madre había muerto anteriormente, su tía Paulina y su abuela se trasladan a vivir con ella y sus hermanas y la tía acoge a las niñas bajo su tutela de acuerdo con lo dispuesto en el testamento del padre. La acción narrativa central se desarrolla durante las vacaciones escolares del primer verano que viven todas juntas y que es crucial en el desarrollo de Ana. Su imaginación infantil crea diferentes encuentros con su madre muerta que en ocasiones reviven escenas de su pasado común, los cuales constituyen un tiempo narrativo diferente. Por otro lado, esta doble mirada al pasado se entrelaza con secuencias que actúan como referente del tiempo presente en que Ana adulta rememora todo lo ocurrido a lo largo de la película.

La relación madre-hija como tema central de la película se pone de manifiesto desde el primer momento en que aparecen ante nosotros las fotos de Ana y su madre. La cámara inaugura así la narración en el origen de la vida de Ana y en el origen se sitúa la madre. La fuerte dependencia de su propia subjetividad respecto de la materna es subrayada en un comentario que realiza la sirvienta Rosa (Florinda Chico) cuando dice que a Ana la sacaron con fórceps del vientre de su madre porque no quería salir. Ese lazo indisoluble que une a Ana con su madre es la causa de las múltiples apariciones de ésta conjuradas por la imaginación de aquélla quien no se resiste a su muerte.

Aunque tanto las fotos como ciertos comentarios y secuencias ponen de manifiesto el fuerte vínculo entre madre e hija, la representación que el filme lleva a cabo está de nuevo lejos de la idealización que se propuso el régimen franquista. En primer lugar, las estereotipadas imágenes de la madre amamantando a la hija en las fotos del álbum son cuestionadas cuando Rosa le

descubre a Ana que no fue su madre quien la amamantó sino la propia Rosa, pues su madre era demasiado “debilucha”. Este calificativo encierra cierta ambigüedad puesto que, por un lado, parece perpetuar el estereotipo de fragilidad con que la retórica franquista interpelaba a la mujer, pero, por otro, cuestiona las capacidades maternas de María. En este sentido, la elección de la actriz Geraldine Chaplin para el papel de madre contribuye a desmitificar (al igual que Lola Gaos en *Furtivos*) la imagen de la madre tradicional de la dictadura, no solamente porque su físico estaba muy alejado del estereotipo de mujer española de la época, mucho más cercano a personajes como el de la rolliza y maternal Rosa o incluso el de la guapa tía Paulina (Mónica Randall) sino también por su condición de extranjera evidente en el acento con que habla español.

Su incapacidad para perpetuar el discurso oficial se hace patente además a través de otros comentarios como el de la tía quien, ante la visión de la falta de modales en las niñas para comer en la mesa, no puede creer que su hermana no se preocupara de enseñarles esas mínimas normas de comportamiento. Rosa, por su parte, hacia el final de la película, ante la falta de habilidad con la aguja de coser demostrada por la pequeña Ana, observa que ésta es igual de torpe que su madre, a lo que añade: “Cada día te pareces más a tu madre. ¡Hay que ver lo mucho que sufrió!”. Así se equipara el destino de Ana con el de su madre augurándole grandes sufrimientos. Rosa parece así asociar la torpeza de la madre en cuestiones femeninas con las desgracias que padeció, quizá considere que María no habría sufrido tanto si hubiera aprendido mejor su papel como esposa y madre aceptando los presupuestos ideológicos que la relegaban a la casa (mientras su marido militar se dedicaba a perseguir otras faldas) o hubiera puesto en práctica la doble moral conyugal que un matrimonio amigo practica.

La figura del padre surge también en las fotos iniciales. Al aparecer en uniforme militar y montado a caballo su personaje se asocia con la imagen de la dictadura. Su inclusión en el aparato franquista es subrayada cuando en el velatorio el ataúd donde reposa su cadáver aparece rodeado por otros militares y el cura, símbolos de los pilares institucionales e ideológicos del régimen que también aparecían en *Furtivos*. En una escena posterior Rosa le cuenta además a Ana que su padre formó parte de la División Azul, lo cual junto a una referencia a la Guerra Civil lo sitúa en el lado de los vencedores.

Deveny (1993: 217) apunta a este respecto que todos esos elementos ayudan a la negativa caracterización de Anselmo y coincide con Insdorf (1980: 51) y D'Lugo (1991: 128) en que su muerte simboliza la del padre político: Franco, y con ella la del franquismo. Este punto de vista está apoyado por la propia Ana quien en su edad adulta intenta explicar su deseo de matar a su padre diciendo: “Lo único que sí recuerdo perfectamente es que *entonces me parecía* el culpable de toda la tristeza que había embargado a mi madre los últimos años de su vida” (la cursiva es nuestra). Sin embargo, el hecho de que a Ana sólo le pareciese “entonces” arroja ciertas dudas sobre la validez de sus recuerdos en el presente desde el que habla, pues, como ella misma admite ahora, esa explicación le parece demasiado sencilla. En este sentido es interesante resaltar la similitud entre el deseo de matar al padre de Ana y el de la pequeña Rebeca en *Tacones lejanos* (Almodóvar 1991). A las dos las mueve la creencia que la muerte del padre acabará con los obstáculos que oscurecen la relación con sus madres. Pero en ambos casos las películas muestran que la solución a las dificultades y la complejidad de la relación madre-hija va más allá de la simple eliminación de esa figura masculina.

Por otra parte, Kinder (1983: 65), Hopewell (1986: 139), D'Lugo (1991: 130) y Deveny (1993: 218) han señalado que el punto de vista de Ana, con el que la cámara invita al/a la espectador/a a identificarse a través de los ojos de la pequeña Ana Torrent, es cuestionada en diferentes ocasiones a lo largo de la narración. Ello es debido no solamente al hecho de que tanto este personaje como el de la madre son interpretados por la misma actriz, lo que según Kinder arroja cierta inseguridad “as to whether the cherished image of the mother has shaped the development of the daughter, or whether Ana’s own image has been superimposed over that of the absentee” (Kinder 1983: 65); sino también, como Hopewell observa (1986), por la fragilidad de la mirada como medio de comunicación, presente en la segunda parte del refrán de donde se saca el título de la película: “Cría cuervos y te sacarán los ojos”.⁵³ La autenticidad de los hechos que la mirada de Ana nos presenta adquiere mayor carácter problemático en una secuencia en que ella y su abuela están contemplando fotografías sobre una pared. Se nos deja ver que lo que Ana consideraba como veneno no era más que bicarbonato de soda y que las historias con que la nieta acompaña la explicación de las fotografías de la abuela no son más que sus propias invenciones.

Por todo ello se puede argumentar que, dado el cuestionamiento de la autoridad de la voz narrativa femenina, el argumento crítico que sostiene la personificación del régimen franquista en la figura del padre resulta algo simplista. No sólo porque se pasa por alto la gran importancia de los personajes femeninos en la retórica franquista y de la madre en particular, lo que aparece en

⁵³ Hopewell amplía su argumento sobre la fiabilidad de la visión de Ana basándose en el rodaje de la escena de la pelea entre sus padres: “The parents’ quarrel is pointedly shot ... against a simply contrasting background of dark brown and white curtains, as if to point a tendency to black and white reductionism in Ana’s memories” (Hopewell 1986: 140).

las imágenes de la memoria aunque la voz de Ana no lo reconozca, sino, mucho más importante, porque se simplifican las operaciones de interpelación cultural de la dictadura reduciéndolas a la figura de Franco, con lo que su muerte aseguraría la del régimen. Visión que problematizamos también a propósito de *Furtivos*.

El cuidado de las niñas está en todo momento en manos de mujeres, ya sea la madre, la sirvienta o la tía. La nueva sociedad de consumo les ofrece además modelos femeninos en forma de recortes de revistas que la adolescente Irene colecciona. No obstante, ninguno de los posicionamientos femeninos vigentes está exento de contradicciones, como el personaje de la madre pone de manifiesto. De todas las mujeres es María la que epitomiza las discordancias resultantes del intento de ajustarse al ideal femenino aceptado. Cuando se casó debidamente dejó un futuro como pianista para dedicarse a sus hijas y, según Ana, “se refugió en el *comfort de la casa, una vida organizada y sin complicaciones*. A riesgo de una responsabilidad que no podía compartir” (la cursiva es nuestra). Las palabras en cursiva parecen hacerse eco de lo que el discurso oficial catalogaba como el futuro de una esposa y madre de clase media. Sin embargo, las imágenes del pasado nos devuelven una imagen completamente ajena a la de una vida “sin complicaciones”. El riesgo que Ana apunta, fruto de la incapacidad materna de adaptarse a la posición que la sociedad le pide, aparece con todo su patetismo en la escena en que María, después de esperar hasta tarde la llegada de su marido, le ruega a éste que le ayude pues no puede aguantar por más tiempo la situación a la que está relegada, es decir, de sumisa y única responsable de sus hijas y mera espectadora de la infidelidad del marido. Ante la indiferencia de éste María le dice que se quiere morir, que está enferma y que Anselmo la puede ayudar contándole sus cosas, queriéndola y no dejándola sola.

Las soluciones que María apunta para librarse de su enfermedad denuncian el carácter de demanda sintomática que ésta posee. Está originada en la frustración de su papel como esposa y madre y su cuerpo se resiste a la anulación de su subjetividad en esa ilusoria posición de sujeto. La resistencia de su cuerpo por la vía de la enfermedad le ocasiona la muerte. La asociación de su feminidad con la causa de su muerte aparece simbolizada en la escena en que Rosa está cuidando a María agonizante en la cama. La palangana de paños ensangrentados que Rosa retira junto con el hecho de que María se retuerce encojida de dolor con sus manos entre las piernas, apuntando hacia el bajo vientre como el origen de su sufrimiento, acentúan el vínculo entre feminidad y muerte. Bajo esta perspectiva las palabras que la madre pronuncia: “Todo es mentira. No hay nada. Me han engañado” pueden ser interpretadas como emblemáticas del reconocimiento de la vaciedad que su posición de madre conlleva. Posición que en su caso articula la maternidad con el dolor y el sacrificio, recordemos: “Se llega a la maternidad por el dolor” (citado en Martín Gaité 1994: 107).

María se presenta como un personaje incapaz tanto de asumir la posición de madre fálica todopoderosa (a la que Martina en *Furtivos* intentó aferrarse) como la de sacrificada mater dolorosa. La asunción del rol materno en *Cría cuervos* está precisamente en función de la exposición de la castración simbólico-social que supone para la subjetividad de las mujeres el intentar responder a la interpelación operada a través del estereotipo de la madre abnegada, sacrificada y sumisa.

El que Ana asocie el miedo a lo desconocido en su niñez con esta secuencia de la que fue testigo problematiza la visión cariñosa de sus otros recuerdos. La madre es así tanto fuente de amor como de terror, aunque éste no

sea nombrado. En este sentido hay una escena que contribuye a la asociación de la figura de la madre con lo monstruoso: Ana se imagina que mientras su madre la peina le da pequeños mordiscos en el cuello. La similitud de tal acción con la de un vampiro se establece cuando la imagen de la madre desaparece y, ante el ensimismamiento de Ana, Rosa le pregunta en qué está pensando. Ana responde inmediatamente con otra pregunta sobre si la cruz que lleva con una cadena al cuello perteneció de verdad a su madre. Rosa le contesta afirmativamente y añade que la protege de los demonios. La pequeña Irene agrega que también contra los vampiros.

Hay que resaltar, no obstante, que la asociación de la maternidad con lo monstruoso difiere cualitativamente de la de *Furtivos*. La monstruosidad de María no reside en la posibilidad de reabsorción incestuosa de su producto, sino que más bien es la castrada posición en la que se incardina lo materno la que constituye un peligro para el desarrollo de la hija. Las diferentes visiones de la maternidad en ambas películas se pueden considerar, entonces, como resultantes de la diferenciación genérica de los sujetos que las proyectan.

La teorización feminista contemporánea (De Beauvoir 1974; Irigaray 1981; Kristeva 1982) arroja luz sobre la ambivalencia amor/terror que la figura materna provoca cuando señala que esta ambivalencia es paradigmática de la relación madre-hija. Zerilli (1996) recoge esta idea y, citando a De Beauvoir (1974), argumenta que:

[...] la niña está “horrorizada” ante la visión del cuerpo materno porque contempla en él “todo su destino” [...] Al temer el cuerpo de la madre, tiene miedo también del suyo, cuya maduración llega a simbolizar a la madre a la que la niña permanece unida pero que representa “una finalidad que la aleja de sí misma” y “la destina al hombre, a los hijos y a la muerte” (Zerilli 1996: 183).

Bajo este punto de vista se puede decir que al mismo tiempo que la madre representa para Ana ternura, calor, protección y seguridad su imagen encierra también el riesgo del aprisionamiento y la opresión de los modelos de una narrativa hegemónica correspondiente a un momento histórico pasado cuya retórica intentó fuertemente alienar a las mujeres. En *Furtivos* el exceso de la función de alimentación y cuidado convierte a la madre en la que devora a su hijo. En este caso María no devora a su hija pero Ana puede ser devorada fácilmente dentro del castrante rol de Madre-función-del-Padre que la posición de María entraña y cuyo patético destino Ana puede llegar a reproducir. Es en este marco donde la muerte de la madre, con la separación subjetiva final que cierra la narración y que discutiremos más adelante, resulta tanto o más liberadora que la del padre, a pesar de la percepción de diversos críticos y de la misma Ana. Al fin y al cabo el reflejo en el que Ana se mira es su madre y es respecto a ésta (con toda la carga cultural que lo materno conlleva) que Ana debe negociar su propia identidad en un nuevo régimen democrático.

La diferencia en el desarrollo de identidades entre las tres hermanas se evidencia a través de los juegos. Irene elige colocarse un sujetador y Ana niega la posibilidad de llevar uno en el futuro. Entonces Irene le explica que no podrá correr y Ana no entiende porqué. Su ignorancia en el campo de la sexualidad se manifiesta también en uno de los diferentes chismes que le cuenta Rosa. Rosa se burla de la ridiculez de una vecina que pretendía hacer creer a todo el mundo que se había quedado embarazada al caerle un ratón encima y entrarle por el vestido. Rosa le pregunta a Ana si entiende a lo que se refiere y ésta admite que no. Ana, fuertemente ligada al recuerdo materno, todavía no ha llegado a comprender las

características de su condición femenina, al contrario que Irene quien busca modelos femeninos en las fotos de bellas mujeres que recorta de las revistas para pegarlas en un álbum y ya es consciente de la atracción hacia el otro sexo, como muestra su interés por un vecino al que envía cartas de amor y por Nicolás, el apuesto marido de Amelia que acompaña a tía Paulina en sus salidas.

La importancia de los modelos femeninos vigentes en el desarrollo de Ana se subraya en las escenas en que ésta aparece reflejada junto a otros personajes femeninos delante del espejo. Éste es un elemento que aparece en numerosas ocasiones mostrando a Ana en relación con otras figuras femeninas, ya sea su madre, Rosa, su tía o sus hermanas. Resalta, por un lado, la influencia de los modelos que las mujeres adultas educadas en la dictadura ofrecen a Ana y, por otro, el valor que tienen las relaciones con otras figuras de mujer en la incardinación de la niña como sujeto sexuado (Chodorow 1978).

En el ambiente femenino en el que las niñas viven tía Paulina representa un mejor acuerdo (aunque no completo, como señala Evans 1984: 21) con los estereotipos franquistas. Su llegada supone el intento de re-instaurar un orden que ella percibe como carente. Al contrario que su hermana María ella sí que les enseña a las niñas normas de educación en la mesa. Actúa como un general pasando revista a las tropas cuando examina una por una a las niñas para comprobar que “por lo menos están presentables” antes de bajar con ellas al velatorio del padre donde les exige que muestren sus respetos ante su cadáver besándolo y rezando por él.

Su posición no está exenta de ciertas frustraciones, como manifiesta su incontrolada e histérica reacción en la escena en que Ana la apunta con una pistola. Obviamente, hacerse cargo de unas niñas que no son suyas es una

imposición que la sociedad espera de una mujer soltera como ella y no se le ofrece ninguna otra salida. En este sentido se la podría comparar con la famosa tía Tula de la novela homónima de Unamuno, llevada al cine por Picazo en (1964). Ambas han de sacrificar sus vidas al servicio de una familia que no es la propia. Las dos posiciones son emblemáticas de una crítica al tipo de maternidad forzosa que, como expusimos, Zerilli (1996: 185) argumenta. Esta crítica puede ser obviamente trasladada a la experiencia de la propia madre natural, María. Paulina, de todas formas, se esfuerza por construir una buena relación con las niñas y en establecer su autoridad en un nuevo contexto respecto a éstas y a la criada, con la que también tiene algunas fricciones.

En definitiva, Paulina se puede considerar como el colofón que está ayudando a las tres hermanas en su difícil transición a un nuevo estado de orfandad. En el contexto histórico de España su papel podría traducirse en términos de un nuevo tipo de autoridad, heredera del antiguo régimen pero con proyección democrática, que debe ser negociada por los ciudadanos en la transición a la democracia. Por lo que se refiere a Ana, su relación con Paulina se sitúa en un espacio temporal en el que la niña ha de aprender a diferenciar sueño de realidad y llevar a cabo un distanciamiento de la figura materna, que le posibilite su desarrollo independiente.⁵⁴ Nos gustaría detenernos en este punto para discrepar con las opiniones de D'Lugo (1991: 128) y Edwards (1995: 93), quienes equiparan la figura de Paulina con la de Anselmo, el padre muerto, en términos de representación del poder autoritario y represor de la dictadura, al igual que hacía la crítica de *Furtivos*, con la figura de Martina y la del gobernador.

⁵⁴ De nuevo, como en el caso de *Furtivos*, encontramos una concepción de la autoridad y del poder no meramente represores, sino constitutivos de la identidad de los sujetos en sociedad

Esta perspectiva obvia los particulares roles histórico-culturales que los personajes femeninos tienen tanto en las narrativas de generaciones anteriores como posteriores. Se simplifica al mismo tiempo la importante función que la maternidad (real o sustitutoria) tiene en la revisión histórico-subjetiva que las narrativas llevan a cabo, función que no se asocia con los personajes masculinos. Ello es debido a la carga simbólica que, como ya expusimos, la figura de la madre personificó como representante del país bajo Franco.

Ana se resiste contra las normas que su tía le intenta imponer.⁵⁵ En la escena del funeral del padre Ana se niega a besarlo, a pesar de las indicaciones de su tía, y opta por refugiarse detrás de la figura de la abuela. Este personaje, mudo y en silla de ruedas, ha sido interpretado por diversos autores como símbolo de la inmovilidad y paralización de la generación que ella representa (Deveny 1993: 219; Edwards 1995: 95; Evans 1984: 17; Higginbotham 1988: 94). El silencio y la incapacidad físicos la sitúan aparentemente a lo largo de la película como mera espectadora de lo que ocurre a su alrededor, ausente de las acciones que se llevan a cabo y sin posibilidad de intervenir, como muestran diversas escenas en las que el personaje aparece relegado al fondo o los márgenes. Sin embargo, estas características no pueden ir disociadas del hecho de que ese personaje articula el lugar de una generación que vivió la incipiente libertad de la II República y la fuerte represión de la primera etapa de la dictadura. En este contexto, la retirada

⁵⁵ Ese inconformismo contra lo que su tía representa llega al extremo de desear su muerte e intentar matarla primero con una pistola y luego con el “veneno”. Deveny interpreta tales acciones a la luz del refrán “Cria cuervos y te sacarán los ojos” argumentando que a través de ellas “Ana/raven has nearly fulfilled the proverb” (Deveny 1993: 219). A favor de este punto de vista sería conveniente mencionar que tía Paulina se refiere a las niñas con el término de *crias*.

hacia una posición silenciosa puede ser leída como otra forma de resistencia,⁵⁶ adoptada para sobrevivir la diatriba franquista. La figura de la abuela critica metonímicamente las diversas formas de exilio interior al que fueron relegadas muchas mujeres y que trataremos en profundidad en el último capítulo de nuestro análisis narrativo. Su marginalidad respecto al discurso oficial se resalta sutilmente en la secuencia donde Paulina intenta enseñar modales a las pequeñas. La cámara muestra la mirada reprobatoria de la abuela ante los avances disciplinarios de su hija. No es de extrañar entonces que Ana perciba a aquélla como refugio en el momento en que su tía le amenaza con una reprimenda por haberse negado a besar el cadáver de su padre.

La posibilidad de perpetuar o subvertir los modelos femeninos y masculinos vigentes se pone de manifiesto en las representaciones lúdicas pseudo-teatrales que las pequeñas realizan. Irene, la mayor, hace de padre, Ana personifica a su madre, pero adoptando curiosamente el nombre de Amelia, la amante del padre, y la pequeña Maite hace de criada. La elección del nombre de Amelia para representar a su madre podría deberse a la atracción que esa mujer ejercía sobre Ana por su belleza y sensualidad, sin embargo, el hecho de que la escena reproduzca una de tantas peleas entre sus padres (en que la madre aparece como víctima de las infidelidades masculinas) sugiere que el mecanismo de desplazamiento de María a Amelia tiene como objetivo situar a Amelia en la misma posición desaventajada que la madre, conjurando así la amenaza que supuso para la felicidad de María. En la escena Irene/Anselmo llega a casa y es

⁵⁶ Ejemplos de tal estrategia se encuentran también en el personaje de Judith (en Roig 1980) y Colometa (en Rodoreda 1962). Para un estudio de esta estrategia en grupos oprimidos veanse Janeway (1980) y Rich (1979).

recriminado por Ana/Amelia por haber llegado tarde y acusado de haber estado con Rosa.⁵⁷

A pesar de la asunción del nombre de Amelia, el que Ana asuma el papel de la madre señala su identificación con su propia madre y el arriesgado potencial de reproducción de la historia materna en su persona (reforzado por las escenas en que Ana jugando con una muñeca se comporta como si fuera la madre). Sin embargo, después de recordar la escena en que Ana fue testigo de una pelea matrimonial, su deseo de morir nos hace sospechar que su visión del futuro de tal posicionamiento no es nada halagüeña, contribuyendo así a la sensación de ambigüedad que caracteriza sus sentimientos respecto a su madre.

El carente atractivo de los modelos femeninos imperantes y la posibilidad de resistencia se acentúa en la escena en que las niñas aparecen bailando. De nuevo Irene hace de hombre cogiendo tanto a Maite como a Ana por la cintura, pero cuando Maite y Ana bailan es ésta la que lleva a la pequeña de la cintura. Se expone así, por un lado, la relación entre los roles sexuales y las jeraquías sociales de poder (al igual que ocurría en *Furtivos*), y, por otro, se mina su rigidez. La canción que sirve de fondo musical y que aparece en diferentes ocasiones a lo largo de la película contribuye a esta subversión en boca de Ana. Está interpretada por la cantante Jeannette sobre letra de José Luis Perales, lo que explica el género masculino del sujeto enunciador. Está dedicada a la amante que se ha ido y ante cuya partida la voz sujeto de la canción expresa su soledad y tristeza:

Como cada noche desperté, pensando en ti / Y en mi reloj todas las horas vi pasar / ¿Por qué te vas? ¿Por qué te vas? / Todas las promesas de mi amor se

⁵⁷ La acusación está apoyada, por una parte, en las confesiones que Rosa le hace a Ana sobre el hecho de que su padre era un faldero y la persiguió a ella varias veces, y, por otra, en los recuerdos de la propia Ana que nos sugieren que quizá ella fue testigo de tales insinuaciones

irán contigo/ me olvidarás, me olvidarás./ Junto a la estación lloraré igual que
niño/ ¿Por qué te vas? ¿Por qué te vas?

Las palabras de la canción, al ser apropiadas tanto por la voz femenina de Jeannette como por la de Ana, cobran especial significación puesto que se subvierte la posición genérica del sujeto hablante y el amor heterosexual que la canción representa adquiere connotaciones homo-eróticas. En el contexto de la necesidad maternal de Ana la letra puede ser leída como expresión del vínculo que todavía la une con la madre. Desde la posición de Ana el “tú” al que se dirige el amor es, así pues, la madre, a la que recuerda en sueños muchas noches cuando no puede dormir. La pregunta “¿Por qué te vas?” está, por tanto, también dirigida a ella como lo demuestra la incapacidad de Ana de entender y aceptar su muerte. La relación entre la canción y el rol materno se subraya en la secuencia en que Ana, después de haber sido abofeteada por su tía, intenta conjurar su tristeza refugiándose en el tarareo de la canción al mismo tiempo que desea la muerte de su tía.⁵⁸

El recurso a canciones es un elemento que aparece asociado también a otros personajes como Rosa y la abuela. Rosa está cantando la canción de los años treinta *¡Ay, Mari Cruz!* de la folclórica Imperio Argentina en el momento en que recibe los avances sexuales de Anselmo, quien adopta una posición de poder al demandar mediante un gesto de la mano que ella acceda a sus deseos. La letra de la canción en cuestión dice que la historia contada es la que un hombre cantó dirigiéndosela a Mari Cruz, personaje femenino protagonista de una sórdida

⁵⁸ Como se mencionó anteriormente, la música como elemento de unión con la madre surge desde el comienzo de la película en la composición de piano que acompaña los créditos iniciales. Esta melodía actúa así mismo como refugio que exorciza los pensamientos sobre la sangrienta muerte de la madre.

historia de amor que la convirtió en mujer fatal. De nuevo el juego de voces femeninas reproduciendo un discurso masculino dirigido a otra mujer cuestiona los límites de los roles sexuales. A este respecto es interesante apuntar que las canciones populares de la dictadura se han interpretado “as a form of female cultural resistance to both Francoist gender norms and the material misery inflicted upon them” (Graham 1995b: 192).⁵⁹ Discrepamos por tanto de la opinión de D’Lugo (1991: 133) quien interpreta la canción como perpetuadora de los estereotipos femeninos y no como subversiva. En cuanto al personaje de la abuela la misma canción actúa como telón de fondo en las escenas en que sentada delante de las fotos revive felizmente recuerdos de su pasado y de sus amistades femeninas. Así, la utilización del recurso musical en Rosa, Ana y la abuela equipara las posiciones marginales que ocupan respecto a la autoridad y señala la posibilidad de dis-locar narrativas hegemónicas desde posiciones femeninas particulares. Ya vimos en el caso de Ana y su abuela las estrategias por las que intentan diferenciarse del discurso oficial. Respecto a Rosa, su lugar de criada se configura como potencialmente desaventajado por clase social y por género. No obstante, su personaje también está alejado de la conformación con una posición silenciosa como la película muestra en su oposición a las nuevas reglas de Paulina.⁶⁰

Entre los recuerdos infantiles de Ana no todo es tristeza y soledad, como ella misma señala. Hay un acontecimiento que rememora con alegría y es el de la visita a la casa de campo de Nicolás y Amelia. Conforme oímos la voz en off de

⁵⁹ Las coplas de posguerra como medios de paliar el vacío han sido también tratadas por Martín Gaité (1982) y aparecen como referencia en *Nubosidad variable* como veremos más adelante

⁶⁰ En posteriores capítulos ampliaremos la discusión sobre la representación de mujeres de la clase trabajadora y su relación con la búsqueda de discursos alternativos sobre la mujer

Ana describiéndose como “libre, nueva, distinta” durante ese fin de semana la cámara adopta el punto de vista de Ana mirando a través del cristal del coche hacia el horizonte que se aleja. No es ocioso resaltar la coincidencia de ese día con la pormenorizada descripción de la ropa que llevaba Ana, entre la que se encuentra una “rebeca”. Resulta interesante la asociación de dicho término con la película que le dio origen, *Rebecca* (Hitchcock 1940), la cual ha sido analizada por De Lauretis (1984) como ejemplo de la compleja posición del sujeto femenino en la adquisición de identidad respecto a las figuras de la Madre y el Padre. Al igual que la protagonista de *Rebecca* se debate entre los diferentes posicionamientos de la mirada masculina (representada por el marido) y femenina (personificada en la imagen de Rebecca), la pequeña Ana tiene que negociar su propio posicionamiento dentro de los estereotipos sexuales imperantes.

A través de la separación que el viaje al campo representa Ana deja atrás un ambiente gobernado por los fantasmas de su madre y el enclaustramiento del hogar. Durante toda la película la acción transcurre en el interior de la casa, espacio cerrado regido por Paulina. Las imágenes del exterior siempre van acompañadas de ruidos y circulación, contrastadas con el silencio del ambiente familiar. La ciudad actúa así como símbolo de separación, es el exterior que se opone al reducto interior de la familia asociado con la sofocante historia de la madre. Es, en definitiva, el representante de los nuevos desafíos que la incorporación de las nuevas generaciones femeninas a espacios públicos conlleva.

En la canción *¿Por qué te vas?* la visión de la ciudad es motivo de tristeza pues representa el exterior, la separación del tú respecto al yo que canta. En este sentido, el salto que Ana imagina desde el edificio, a través del que la cámara muestra una perspectiva del tráfico, las casas, los edificios y las vallas

publicitarias que rodean la residencia de las hermanas, puede ser leído como un deseo de desvincularse de todo lo que el hogar familiar encierra con la madre como centro de éste. La película finaliza precisamente con el acceso de las niñas a ese exterior y el distanciamiento de Ana de la figura de la madre muerta, aunque no completamente ya que el motor de la narrativa de Ana adulta es una vuelta a los espacios de su niñez asociados con la madre.

Después de intentar una vez más la eliminación de Paulina dándole un vaso de leche con lo que su madre calificó de veneno Ana se despierta en el que es su primer día de colegio. Para su sorpresa su tía aparece deseándoles los buenos días, lo que provoca en Ana el reconocimiento de que lo que su madre le dijo no era verdad y exorciza definitivamente la creencia en su mundo de fantasía y sueños. La muerte de su tía no es tan fácil de provocar como en los juegos que tiene con sus hermanas.

La prueba final de que Ana ha superado su incapacidad de aceptar la muerte de su madre y su dependencia subjetiva respecto a ésta se nos ofrece cuando ante el recuento de un sueño que Irene ha tenido con sus padres Ana le recuerda que “papá y mamá están muertos”. La expulsión de la figura materna del presente de la pequeña es necesaria para la inclusión de Ana en su posición como sujeto femenino que los parámetros culturales exigen, especialmente dada la amenaza de estereotipos opresores que su imagen conlleva. Sin embargo, el mero hecho de que es el deseo de Ana por entender su relación con su madre lo que dispara la narración invalida cualquier suposición de que la Ana adulta haya conseguido suprimir por completo a María o haya zanjado satisfactoriamente el legado subjetivo e histórico que su madre encierra, contrariamente a lo que D’Lugo (1991: 130) afirma.

La hija debe negociar su identidad como sujeto sexuado respecto a otro sujeto que tuvo que vivir su posición como no-sujeto frente al ideal de la Madre que el régimen construyó y que afectó a toda una generación. La relación ambivalente de fusión/alejamiento que la relación con la madre implica provoca una continua negociación que no puede ser resuelta con el olvido democrático ni con la tipificación de la madre como mera amenaza. Aunque la madre de la dictadura esté ausente físicamente su influencia afectiva e histórico-cultural no puede ser evitada.⁶¹ Por tanto, discrepamos de las opiniones de los críticos (Edwards 1995: 98; Evans 1984: 22; Higginbotham 1988: 95) que consideran que el final de la película señala simplemente una conformación de Ana con las estructuras sociales (representadas aparentemente en la oficialidad de los uniformes del colegio de las niñas):

The school uniforms correspond to the military and religious emblems of the beginning. Individual history moves to collective history. We know that the girl will become the mother, a closed loop at the end of an evolution/involution that is not linear, but circular, and that Saura without doubt invites us to compare with that of Spain, frozen in its obsessions (Deveny 1993: 220).

Esta paralizante perspectiva ignora la ambivalencia y ambigüedad de algunas de las imágenes presentadas en la película así como las fisuras interpretativas que ofrece la narración. Estas son paradigmáticas de las fisuras que el franquismo creó dentro de su propio discurso y que posibilitaron el paso hacia un régimen democrático, negociando nuevas relaciones y estructuras a partir de las grietas que ocasionaron las antiguas. En este sentido, coincidimos con D'Lugo al señalar que la visión final de las vallas publicitarias constituye una referencia a las imágenes

⁶¹ Para una inscripción cinematográfica diferente de este tema véase *La madre muerta* (Bajo Ulloa 1993) y la entrevista al director en Castro (1994).

emergentes en la nueva España democrática: “[the billboard signs imply] a new order of images, appealing to her as a consumer of other products, other myths to shape her identity” (D’Lugo 1991: 137).

Tanto *Furtivos* como *Cría cuervos* problematizan los diferentes estereotipos franquistas sobre la maternidad que la configuran en términos de madre fálica todopoderosa o sumisa y abnegada. *Furtivos* construye una crítica por exceso a la madre todopoderosa mediante la representación exagerada del supuesto poder operante a través de ese modelo materno. *Cría cuervos* expone por defecto, en forma de madre ausente, la extrema anulación que los estereotipos de madre sumisa, abnegada y sacrificada encierra.

Nuestro análisis ha intentado poner de relieve asimismo diferentes puntos de fricción en las lecturas críticas de las representaciones de lo materno realizadas hasta ahora. Estos surgen a raíz de: el olvido de los residuos de pasadas configuraciones, la equiparación de posicionamientos de poder femeninos y masculinos, la reducción de toda una narrativa de incardinación histórico-subjetiva en una única figura, la consideración de las diferentes representaciones femeninas y de lo materno bajo el prisma de una misma opresión y la falta de reconocimiento de sus diversas estrategias de resistencia.

Hemos observado cómo ambas películas presentan la complejidad y las contradicciones que la figura materna articula en su posicionamiento en las narrativas históricas en consideración. La contextualización histórica nos ha ayudado a explorar algunos aspectos de esa configuración y las estrategias de resistencia, dando como resultado una visión alejada de la consideración de la figura materna como matriarca, mero reflejo del aparato represor franquista o totalmente oprimida por éste.

En las narrativas analizadas la eliminación de lo materno no garantiza ninguna solución para la generación de españoles que intenta construir nuevos discursos democráticos. Al fin y al cabo la madre no controla los mecanismos de legitimación sino que su lugar es configurado por éstos. Reducir el peso del pasado en la amenazante representación de lo materno sólo puede dificultar el entendimiento de nuevas situaciones represoras emergentes en un contexto alejado temporalmente del período franquista.

3.2. Buscando entre otras narrativas: cuestiones de identidad genérica, social y nacional en *El mismo mar de todos los veranos* (Tusquets 1994 [1978]), *Gary Cooper que estás en los cielos* (Miró 1980) y *El pájaro de la felicidad* (Miró 1993)

Las narrativas analizadas en este capítulo recorren un período en el que asistimos a la progresiva consolidación de la social-democracia desde los iniciales intentos por crear un consenso entre los diferentes grupos políticos hasta el surgimiento de nuevos discursos sobre el papel de las mujeres en democracia, pasando por la búsqueda de narrativas de legitimación democrática, la revisión de los valores vigentes y el consiguiente desencanto ante la estrechez dimensional de tal revisión.

El mismo mar de todos los veranos (Tusquets 1994 [1978]), *Gary Cooper que estás en los cielos* (Miró 1980) y *El pájaro de la felicidad* (Miró 1993) constituyen el triángulo narrativo que nos va a servir de entrada para examinar precisamente cómo se fraguan, expanden y problematizan los nuevos discursos en la construcción de una sociedad democrática. Los textos elegidos encierran búsquedas narrativas que intentan tanto distanciarse de los discursos franquistas como abrir nuevas vías de revisión cultural que reflejen el paulatino acceso de las mujeres a esferas públicas. En

este caso, la importancia de la figura materna no reside tanto en su protagonismo en las narrativas como en su persistencia marginal en éstas y en su intersección con coordenadas nacionales, sociales y sexuales en la búsqueda de nuevos discursos.

En los primeros años de la transición las élites político-económicas intentan asegurarse la continuación de su prominente posición en el nuevo gobierno facilitando la vuelta de la democracia, puesto que la masiva oposición social liderada por PSOE y PC había dejado bien claro, a través de las movilizaciones sociales en 1975-76, que un radical cambio político era necesario. Sin embargo, la radicalidad acaba siendo apartada de las pretensiones del PSOE y el PC para apaciguar el clima de conflictividad social y permitir una rápida consolidación democrática. En los famosos Pactos de la Moncloa de 1977 los dos partidos de la oposición terminaron aceptando, en espera de unas promesas que nunca se materializaron, una serie de medidas económicas y restricciones salariales sin consultar a los sindicatos.

El proceso de cambios culminó con la creación de la constitución. Esta fue redactada por miembros de Unión de Centro Democrático (el partido en el gobierno), socialistas, comunistas, el partido catalán Convergencia Democrática de Catalunya y Alianza Popular. Los puntos más complejos de las negociaciones fueron la educación, el papel de la iglesia en la democracia y la autonomía regional. Finalmente se aceptó que el estado mantendría relaciones con la iglesia, que ésta continuaría recibiendo subvenciones en materia educativa y se reconocieron las diferentes nacionalidades regionales pero sin especificar cuáles

eran (Galicia, País Vasco y Cataluña), confiriendo así el mismo estatuto de autonomía a todas las provincias por igual.⁶²

La constitución significó también el reconocimiento de la igualdad legal de los ciudadanos españoles sin discriminación de sexo, con lo que las mujeres pasaron a ser ciudadanos de pleno derecho en el nuevo estado democrático. En definitiva, la nueva constitución tenía como objetivo legitimar la inclusión dentro del nuevo proyecto social-democrático de todos aquellos grupos que habían actuado en la periferia del discurso oficial franquista, o habían sido excluidos de él, por su diferencia genérica, social, política, regional o de clase.

Los tres textos analizados en este capítulo se hacen eco de las tensiones provocadas por el intento de proporcionar nuevos espacios de visibilidad a aquellos grupos que dado el impulso centrípeto de la retórica franquista fueron expulsados, marginados o silenciados por su otredad respecto al régimen. Son, por tanto, historias que comparten ciertas similitudes temáticas,⁶³ puesto que tratan de diferentes formas cuestiones de lesbianismo (tema central en *El mismo* y tangencial en *Gary Cooper* y *El pájaro*), identidades nacionales (española, catalana y colombiana en el caso de *El mismo mar*; catalana y andaluza en *El pájaro*) y clase social (burguesía catalana en *El mismo mar*; clase media versus clase trabajadora en *El pájaro*). Desde la consideración de la estructurante relación entre discursos hegemónicos y marginales (o periféricos) en *El mismo mar* hasta el cuestionamiento de los

⁶² Como resultado, el Partido Nacionalista Vasco, al que se había excluido de las negociaciones, prescindió de su voto en la aprobación y pidió a los vascos su abstención en el referéndum. El 55.3 % del electorado se abstuvo en las provincias vascas, de los que votaron el 30.86% votó afirmativamente y el 10.51% votó “no”. En el resto de España la constitución fue aprobada por el 89.7% del electorado (Grugel y Rees 1997: 184).

⁶³ En aras de la coherencia, concentraremos la discusión de los temas en común en apartados diferentes dependiendo de su relación y relevancia con el resto de puntos analizados a propósito de cada texto

límites entre las parcelas de lo público y lo privado en *Gary Cooper* y *El pájaro* iremos trazando diferentes puntos de inflexión de la representación de lo materno que sirvan para abordar las tensiones inherentes en la construcción de narrativas cívicas en un nuevo estado de derecho. En nuestro recorrido trataremos de examinar no sólo aspectos referentes a otras configuraciones nacionales, sino también el papel que juegan en democracia coordinadas como clase social y/o deseo sexual en la constitución de nuevas narrativas.

3.2.1 Deseos e identidades periféricos en *El mismo mar de todos los veranos* (Tusquets 1978)

En el marco de nuestro análisis *El mismo mar de todos los veranos* (Tusquets 1978) permite investigar los mecanismos narrativos que relegan la figura materna (con lo que conlleva del pasado franquista) a posiciones aparentemente desvinculadas de las nuevas problemáticas que surgen en democracia. En este caso, el rol de la maternidad se presenta en el lado opuesto de una búsqueda de discursos con que articular, por un lado, un deseo femenino heterodoxo, periférico respecto de los cánones de “normalidad” (léase, heterosexualidad) aceptados socialmente, y, por otro, una posición crítica respecto a las narrativas hegemónicas de nacionalidad y de clase. A través del recorrido de la novela examinaremos la relevancia de la figura materna en la búsqueda de nuevas narrativas que ayuden a la protagonista a deshacerse de la influencia de los discursos del franquismo, de las tradiciones de clase alta barcelonesa (a la que ella pertenece) y de la economía heterosexual.

A lo largo de nuestro análisis iremos, además, observando las tensiones emergentes de una especificidad social y geográfica con determinadas relaciones de exclusión respecto a la oficialidad enarbolada por el régimen franquista, pero al mismo tiempo económicamente dependiente de éste. Nos referimos a cuestiones relacionadas con el posicionamiento de Cataluña, y en particular de la alta burguesía industrial, respecto al régimen anterior. Por ello, la re-lectura de una diferencia basada en la identidad sexual va unida a la re-visión de condicionamientos específicos de nacionalidad y de clase en la incardinación histórico-subjetiva de la protagonista, una diferencia un tanto problemática debido al uso del castellano en la novela y a los significativos silencios narrativos en cuanto a la lengua catalana.

El texto posibilita la exploración sobre los efectos y los modos de negociar la ausencia simbólica, que no física, de la figura materna en la constitución de un deseo y un lenguaje femeninos que subviertan la influencia de las narrativas hegemónicas tanto patriarcales como franquistas. El personaje de la madre no se representa como ausencia física como ocurría en *Cría cuervos*, todo lo contrario: la madre de la protagonista es una mujer que existe realmente en la vida de la protagonista, pero no de la forma en que ésta desearía. No está asociada, sin embargo, con ningún tipo de amenaza, por lo que lo materno no se configura en términos de abyección que necesita ser expulsada o conjurada. La figura de la madre es más bien problemática porque su ausencia de la vida de la protagonista y su aparente exclusión del protagonismo narrativo abre fisuras que cuestionan precisamente su estatus marginal en la reconstrucción y crítica narrativas que la protagonista intenta llevar a cabo.

La madre se representa como poco interesada e insatisfecha con la hija, por lo que esta última la percibe, erróneamente, como ausente en su vida.⁶⁴ Se juega así con cuestiones de presencia física que son sentidas como ausencias simbólicas, porque aunque la madre existe socialmente en el entorno de la hija sus ocupaciones la mantienen alejada, por lo que la hija experimenta una carencia de vínculo con la madre, contrario a lo que ocurría con Ana en *Cría cuervos*. Este sentimiento de carencia lleva a una obsesión de la hija que provoca un exceso (aunque no sea reconocido) de influencia de la figura materna en su búsqueda narrativa de posicionamientos histórico-subjetivos alternativos. Nuestro análisis explorará cómo esa carencia de vínculo y marginalización traduce problemáticas sociales relacionadas con el proyecto de consolidación democrática.

La novela *El mismo mar de todos los veranos* forma parte de la trilogía que continúa con *El amor es un juego solitario* (Tusquets 1979) y finaliza con *Varada tras el último naufragio* (Tusquets 1980). En los tres volúmenes la protagonista es una mujer de mediana edad que sufre una crisis emocional debida a la pérdida del amor, lo cual hace que emprenda un viaje introspectivo a través de la narración. En *El mismo* se intentan buscar nuevas formas de conceptualizar el deseo femenino por medio de la invención o re-escritura de otros textos en compañía de otro sujeto femenino. La protagonista, en su revisión de los textos que han dificultado la canalización del deseo, arremete contra los ritos y tradiciones de la alta burguesía barcelonesa a la que ella pertenece.

La narradora vuelve al antiguo piso de sus padres para refugiarse de la última infidelidad de su marido Julio, quien se ha marchado a Estados Unidos a la

⁶⁴ Cabe mencionar que Nichols (1989: 15) observa en su colección de entrevistas con diversas autoras catalanas la recurrencia de la figura materna distante en la obra de Matute, Moix y Tusquets.

presentación de su nueva película “junto a una rubia de celuloide” (Tusquets 1994: 16). La descripción física de la casa y los datos históricos que se mencionan sitúan la acción en Barcelona, aunque el nombre de ésta, al igual que el de la protagonista nunca aparecen.⁶⁵ La casa está situada en el centro (15) de una ciudad de comerciantes (191) rodeada por el mar (17). En el pasado el centro era lugar de residencia de amigos y parientes pero con los años todos se trasladaron a zonas periféricas residenciales. En la actualidad la casa está rodeada por oficinas, bancos y agencias de viajes, símbolo del desarrollo económico de la ciudad.

Situada en el umbral del vestíbulo de la finca donde vivía, la narradora comienza a rememorar su infancia. Este lugar de paso, que no pertenece ni a la soleada luz del exterior ni al interior del edificio, contribuye a emplazar sus recuerdos en un espacio intermedio donde los límites de las cosas están difuminados. A medida que va reconociendo objetos le van asaltando imágenes de su niñez. Este interregno, que le recuerda el frescor de las iglesias y viejas catedrales, parece ofrecerle refugio de la luz exterior y al mismo tiempo permite la ensoñación provocada por “los objetos en las sombras” (7).⁶⁶

La luz adquiere connotaciones metafóricas al resaltar que su “madre nunca ha necesitado refugiarse en viejas catedrales huyendo de la luz, de la herida implacable de la luz” (8). La luz va a aparecer repetidas veces excluida de aquellos tres espacios que la protagonista construye como guaridas: el piso de sus padres (de su madre, específicamente, como ella misma indica), la casa de su abuela y la heladería con motivos de cuentos que solía visitar en su niñez. Esos

⁶⁵ Sólo se insinúa la composición bisilábica (161) del nombre de la protagonista.

⁶⁶ Coincidimos con Molinaro (1991) en que el hecho de que la evocación de los recuerdos tenga lugar en una demarcación espacial caracterizada por ser “lugar de paso”, “umbral”, “vestíbulo” puede ayudar a justificar la ambigüedad de las impresiones que la protagonista asocia a las imágenes que encuentra.

espacios son contruidos en penumbra y comparados con la sombras, la oscuridad y el húmedo frescor del interior de viejas catedrales. La creación de esos tres espacios, a salvo de la luz, como los tres vértices (64) que sostienen los recuerdos de su infancia y la exploración de su subjetividad, confiere carácter simbólico a la herida que ella percibe proveniente de la luz. Resulta además significativo que la madre sea catalogada como la “diosa de la luz” (26), sin necesidad de protegerse de la amenaza luminosa.

El deseo de protección de la narradora se puede leer así dentro del régimen escópico de constitución de su subjetividad siendo la luz paradigmática del proceso de separación materno-filial que la sitúa en el exterior de las demandas que la conforman como mujer de una posición social determinada. Ahora el exterior es sinónimo de la relación fracasada con su marido y de la búsqueda de narrativas que le proporcionen nuevas posiciones en las que inscribir su deseo. La salida al exterior significó el encuentro con su primer y único amor Jorge y su matrimonio con Julio, es decir, el encuentro con la diferencia sexual, la cual la deja en ambas ocasiones “herida”. Por el contrario, la narradora concibe a su madre como una mujer que no sufre la herida de esa luz que viene del exterior, puesto que, como aparece a través de sus recuerdos, su progenitora tuvo aparentemente una vida en la que disfrutaba enormemente de sus relaciones con sus amantes y cumplía además perfectamente con las obligaciones de mujer de clase alta barcelonesa, funcionando así (al menos aparentemente) como epítome de la feminidad en acuerdo con las normas vigentes y aceptadas en su entorno social.

La percepción de la casa de sus padres como una “primera madriguera” en sombras cuyos límites resultan borrosos la transporta a un momento en su infancia

en que la distancia entre ella y el exterior era todavía una garantía en la que podía refugiarse con ayuda de los cuentos y la compañía de madres sustitutorias como su abuela y Sofía, una de las doncellas de su madre. La vuelta al hogar constituye así una vuelta al espacio “materno” de su infancia, en el que a pesar de la distancia materna y los problemas que ésta le causaba, se sentía acompañada por otras madres sustitutorias. El viaje instrospectivo que se relata constituye, según observa Servodidio (1987), un caso de fijación pre-edípica y narrativa, cuyo motor es la búsqueda del vínculo con la madre.

Aunque la madre no asume la palabra, como en otros textos que analizaremos en el capítulo 3.3., su silencio permea el recorrido por los modelos femeninos que mitos, cuentos y otros textos le ofrecieron y ofrecen a la protagonista. En este sentido, se puede decir que la posición materna construida por la narrativa filial es emblemática del lugar de interlocutora silenciosa que apuntábamos en el capítulo 2.3., puesto que la hija articula una demanda que no contempla la posibilidad de dejar responder a la madre. Ello, como veremos posteriormente, problematiza la propia tentativa de la hija de subvertir los discursos dominantes operantes en la idealización de imagos maternas.

La protagonista en su intento por encontrar otras narrativas construye una imagen de lo materno que sirve de referente negativo de los nuevos vínculos y relaciones que intenta crear. En el contexto de los inicios de restauración de una social-democracia, se puede decir que la estrategia narrativa de la novela es paradigmática del nuevo discurso democrático, el cual en su intento de legitimar un nuevo estado alejado de la historia franquista construye demagógicamente una dis-continuidad respecto al régimen anterior.

La necesidad de idealización de un espacio materno en el que buscar protección resulta problemática a lo largo del relato no solamente por la compleja relación que sostiene con su madre, resultado de su personal inscripción en la clase social a la que pertenecen, sino también por la aparente invisibilidad de la continuidad patriarcal en ese espacio. Aunque la protagonista se dirige al hogar de sus padres con la intención de regresar a un espacio materno anterior a su encuentro con la luz de la diferencia sexual, es decir, con el falo como instaurador de dicha diferencia, su texto cuestiona la falacia de tal idealización. Los mitos del patriarcado, en general, y del franquismo y de su clase social, en particular, se infiltran en la relación entre las diferentes mujeres, dificultando cualquier búsqueda de posiciones resistentes en las narrativas hegemónicas y mostrando la permeabilidad camaleónica de los mitos en nuevas situaciones. Ejemplo de ello es el efecto que produce el encuentro de nuestro personaje con la estatua helénica que hay en el vestíbulo:

[...] en un impulso reflejo, maquinal, infinitamente repetido a lo largo de tantísimos años busco curiosa entre sus piernas. Un viejo juego o un viejo *rito*. [...] y compruebo con un *suspiro de alivio* —*realmente todavía hoy* con un suspiro de alivio— que *todo sigue en orden* y que el sexo campea desnudo entre las largas piernas, entre las lisas piernas de bronce (8). (La cursiva es nuestra)

La posición de la narradora podría leerse, entonces, en términos de una doble atracción hacia la búsqueda idealizada por la existencia de una seductora figura materna que emocionalmente ella percibió como carente y hacia la seguridad subjetiva que los mitos patriarcales le ofrecían en su negociación con el exterior. El alivio que le produce la visibilidad del pene es así paradigmática de la función estructurante que los ritos de la sociedad patriarcal ofrecen a la mujer. Estos actúan como garantes de la permanencia de los roles sexuales y le aseguran

a la protagonista cierto orden que ella percibe obviamente como necesario en la vuelta a este espacio de su infancia.

Surge empero una nota discordante en esa tranquilidad: al enfatizar que ella “todavía hoy” necesita de esa garantía. Se supone, ingenuamente, que habría debido de dejarla a un lado, como si fuera posible situarse completamente fuera de los roles que le han facilitado la asunción de papeles femeninos. Su reconocimiento de la continuación de esa necesidad va a aparecer a lo largo de la narración en diferentes momentos a través de la aceptación de la dificultad por escapar de las narrativas que la han formado. Esta dificultad cuestiona, en general, la posibilidad de crear narrativas de legitimación que no perpetúen modelos del pasado y es paradigmática, en particular, de la escasez de textos que proporcionen a la mujer modelos no opresores de relacionarse con el ámbito de la cultura en un nuevo régimen de libertades democráticas. A pesar de haber alcanzado la igualdad legal y social, los valores en que se ha educado la protagonista (representados en los mitos y cuentos) no le sirven para afrontar su desencanto actual, lo cual no se muestra, por otro lado, exclusivo del nuevo régimen sino que se extiende a las madres sustitutorias de su pasado como veremos más adelante.

La mención al sexo de la estatua convoca seguidamente el recuerdo de la madre. Ésta a la vuelta de sus salidas nocturnas llegaba acompañada por su marido, y por otros hombres, supuestamente amantes de la madre. En actitud insolente y burlona solía quitar la hoja de parra que escondía el sexo de la estatua, para escándalo de tres hermanas solteras que vivían en el entresuelo. La falta de tabúes ante la sexualidad que su madre muestra en los años cuarenta y su inconformidad ante la visión tradicional de la maternidad contribuiría a considerarla como un modelo alternativo al del puritanismo femenino que el

franquismo propugnaba. La narración también apoya esta idea en varias ocasiones:

[...] esta madre de mirada acerada y sonrisa burlona —y lo de madre es sólo el nombre con que la ligo a mí de modo harto fantasmagórico e incierto, pues la maternidad en modo alguno la define y no agota o quizá no cabe entre las posibilidades de su esencia magnífica— [...] (10).

[...] juguetonas heterodoxias de mamá [...] (12).

[...] aquella madre distinta, tan de esta ciudad y sin embargo como extranjera, una madre burlona y combativa [...] (14).

[...] madre muy progresista y europea [...] (90).

El potencial transgresor de la figura materna se socava sin embargo si consideramos el gesto de destape de la hoja de parra, ya que éste se puede leer como emblemático de las ilusiones del régimen fálico que construye el falo como garante de la verdad. Es decir, para que el sexo de la estatua pueda ser destapado en primer lugar tiene que haber estado escondido y, en segundo, debe suponerse que, efectivamente, detrás de su escondite existe como tal (garantía que como indicamos también busca la protagonista). Esta estructura significativa perpetúa la fantasía falocéntrica que, como vimos en 2.3., Lacan (1993) argumenta. La pretendida heterodoxia de la madre se reduce así a un simbólico refuerzo de la idea de que el falo, nunca mejor dicho, “can only play its role when veiled” (Lacan 1993: 288). Por el contrario, en *Furtivos* el abrazo feroz de Martina de la posición fálica en que se la interpela expone la falacia operante en tal configuración, falacia que la madre de Ana en *Cría cuervos* expresaba con las palabras: “No hay nada”. La diferencia y extranjería maternas en *El mismo mar* se restringen así pues al nivel de mero juego puesto que su transgresión de las reglas sociales no va más allá, ni tampoco se extiende a la relación con su hija.

Ahora bien, la novela nos muestra que tales transgresiones lúdicas eran una de las pocas vías de escape que una mujer de la alta burguesía barcelonesa tenía para combatir su reducida posición de objeto precioso de rico burgués, posición configurada desde finales del siglo diecinueve entre la élite industrializada.⁶⁷ Las juguetonas insolencias de la madre adquieren un patético significado en el contexto de otras dos escenas de la narración. Una es la que describe a la anfitriona de la fiesta a la que acude la protagonista con Clara y la otra la que rememora la escena del triángulo amoroso entre su madre, Sofía y su padre. En la primera escena la descripción expone la posición de la mujer como mero objeto para ser mirado y controlado por parte del señor de la casa:

Es un objeto rarísimo y exquisito, tremendamente costoso, importado de tierras muy lejanas para solaz del miembro más poderoso del clan [...], magnífico rruiseñor de oro y esmeraldas traído hasta aquí desde muy lejos para recreo y ornato de un falso emperador [...] Un valioso juguete de pedrería que cantará tan bien quizá como un pájaro verdadero, porque lleva en el pecho una voz oculta [...] una voz que debe conocer una única canción bien grabada y aprendida, un disco de una sola cara que el emperador puede accionar cómodamente oprimiendo un botón (101-102).

Aunque al centrarse en las cualidades estéticas del rruiseñor la descripción critica la condición de especularidad en que la feminidad se conceptualiza entre los miembros de su clase,⁶⁸ simplifica, por otro lado, las estrategias particulares que se pueden generar ante tal imagen y las tensiones en intentar seguirla. La misma protagonista aprendió desde niña que la belleza era una de las cualidades primordiales de la mujer y el valor de ésta iba consonante con la conformidad con el estereotipo de belleza imperante (9, 10, 190). Su aspecto físico, alejado del

⁶⁷ Para un estudio de la evolución social de la mujer burguesa catalana de productora a objeto de lujo y signo de riqueza del marido véase Ferrer i Bosch (1984)

⁶⁸ Para una introducción sobre especularidad y feminidad en otros contextos narrativos veanse Doane (1988a; 1988b) y Mulvey (1989a; 1989b).

ideal anglosajón de belleza femenina tan de moda en las revistas (23) no ayudó a su integración dentro de los parámetros establecidos. Ello provocó una continua dedicación por parte de la madre a modificar el aspecto físico de su hija con el objeto de ajustarla a los cánones de belleza vigentes (24) que aquélla, según la visión de la hija, personificaba idealmente. Lo que la narradora no admite es que su madre estaba atrapada dentro de las mismas normas de belleza femenina que intentaba imponerle, como se revela en el siguiente párrafo:

[...] y era, oh espejito mágico, la más bella y la más inteligente del reino *-ahí estaban mi padre y todos sus amigos para atestiguarlo-* [...] (24). (La cursiva es nuestra)

Gilbert and Gubar (1979) en su lectura del cuento de Blancanieves, al que la cita se refiere claramente, señalan que el espejo simboliza “the patriarchal voice of judgement that rules the Queen’s —and every woman’s— self-evaluation” (Gilbert and Gubar 1979: 38). Como se ejemplifica en el texto arriba citado es la voz del marido y los amigos (supuestos amantes de la madre) la que testimonia y legitima la belleza de la mujer.

En la novela existe una contradicción entre la crítica a la alienación de las mujeres de su clase y el rechazo de la protagonista a re-visar la posición de su propia madre a la luz de los condicionamientos textuales y sociales existentes. Desde las primeras páginas se patentiza el sentimiento de abandono de la protagonista. Nuestro personaje se ve como “una huerfanita envejecida” (16) a pesar de que su madre todavía vive. En su infancia recuerda a su madre “mucho más bella y mucho más distante que todas las estatuas” (8). Esa distancia hace que la hija la califique de “diosa” (9), “diosa que aniquila a su paso los cultos de

Deméter” (34)⁶⁹ y “mamá Juno” (73). Al comienzo de la narración nuestro personaje expresa además la soledad emocional que siente ante la ausencia de la madre, supuestamente demasiado ocupada en uno de sus viajes:

[...] no ha interrumpido desde luego su viaje, cómo pude pensar que ocurriría, cómo pude imaginar una reacción no ya maternal, sino al menos humana, que la hiciera regresar hasta aquí desde el otro lado del mundo, para que yo no me sintiera tan sola en mi vieja madriguera [...] (22).

La narradora coloca de esta forma a su madre en la receptora de su demanda de amor. Sin posibilidad de responder la madre asume el lugar de interlocutora silenciosa que, como adelantamos, Gallop (1982) critica a propósito del artículo de Irigaray (1981) “And the one doesn’t stir without the other”. En él, a pesar del intento de reconceptualizar la relación madre-hija, se sigue encuadrando a la madre en la posición de sujeto que controla los procesos de absorción, diferenciación e identidad que rigen la relación materno-filial, perpetuando así la falaz configuración patriarcal de la madre como figura fálica todopoderosa en posesión de la sabiduría que controla los procesos de vida, muerte y significado. Se enmascaran de esta forma las tensiones y complejidades que la asunción de tal función origina en las mujeres.

En definitiva, el texto filial, en su construcción dolida de la maternidad, está proyectando otra imago materna influenciada tanto por las distantes madrastras de cuentos infantiles como por las expectativas de otras narrativas sociales y literarias patriarcales de la época que configuran lo materno dependiente de los deseos del vástago. La ausencia emocional que la hija siente le impide darse cuenta del exceso de función simbólica que la madre asume en su

⁶⁹ Para una ampliación de la relevancia de los mitos de Deméter y Atenea en la búsqueda de paradigmas maternos en la novela véanse Ordóñez (1984) y Solino (1993: 277-284)

intento por identificarse con el modelo de mujer de la alta burguesía barcelonesa que infructuosamente intenta inculcar a su hija. La madre, aunque percibida como ausente por la hija, se nos revela como muy presente en el simbólico-social de su clase, llevando a cabo sus funciones de madre y esposa según las expectativas sociales. Al fin y al cabo la imagen de diosa que la madre de nuestra protagonista personifica puede ser leída como una mera variante de la construcción como “valioso juguete de pedrería” (101) que el entorno social llevó a cabo respecto al personaje de la anfitriona de la fiesta.

La problematización de la posición materna se refuerza en el recuerdo de la infidelidad del padre. Esta escena contradice la supuesta divinidad materna y el control de ésta sobre su entorno que el resto del relato sugiere. Ante la noticia de la infidelidad del marido la madre convertida en

la más desmelenada e incontrolada de las bacantes dionisiacas, en una arpía vocinglera y destemplada, que gritaba y gritaba como una rata sucia [...] entre un pataleo pueril [...] y un frenético agitar de brazos, las facciones —nada helénicas ya— contraídas en un rictus grotesco, [...] gritó [...] que la habíamos puesto en ridículo —todos nosotros, incluidas yo y hasta la Generala—, y qué dirían sus amigas y qué habrían pensado los vecinos (168).

El arrebató de la madre tiene su origen no tanto en la infidelidad como en haber sido puesta en ridículo en el ambiente social que les rodea. Su marido podía haber tenido otras historias amorosas, al igual que ella las tuvo, pero en ningún momento éstas debían de poner en entredicho su posición en el clan social y familiar. La referencia a la importancia de su posicionalidad se refuerza al admitir que en toda esa historia del arrebató materno el que realmente llevaba la batuta era el “padre-autor” (173):

[...] sólo mucho después, *quizás únicamente ahora*, he comprendido que también mamá, con todos sus gritos y su rabia y su sofoco, estaba allí en función de aquello que todos, y en esta ocasión concretamente mi padre,

esperaban que hiciese [...] mi padre eligió torpemente por los tres [la madre, Sofía y él mismo], reduciendo a mi madre a *representar un papel* de rata -el único posible, el único que le habían asignado en *la historia* [...] (172-173). (La cursiva es nuestra)

Como Ordóñez afirma este pasaje pone de relieve que “[t]he mother as goddess exists as a function of the patriarch” (Ordóñez 1984: 40). Recordemos que en *Cría cuervos* observamos que el personaje de María, la madre, criticaba la ilusoria posición de sujeto que se les ofrecía a las mujeres mediante la idealización de la madre en la retórica franquista: “La madre como sujeto existe [...] allí donde las mujeres como sujetos no son” (Zerilli 1996: 185). También se puede argumentar que el estereotipo de la madre-diosa existe allí donde las madres en su diferencia son silenciadas. La falta de agencia de la madre hace que tanto los intentos por controlar el aspecto de la hija como los continuos cambios estéticos en los muebles y paredes de la casa (23) aparezcan como avances posesivos por ejercer un control que en otros espacios le estaba denegado. La diferencia entre esta aparentemente poderosa madre y la discutida en el apartado sobre *Furtivos* es que Martina, mujer de clase baja rural, no parecía tener otras vías de articular su posición excepto a través de la figura del hijo.

Por otra parte, en el marco de los inicios de la transición, la construcción filial de la madre como figura silenciosa alejada, pero no amenazante, subraya el estatus que el pasado, articulado en lo materno, iría adquiriendo en el proyecto de reconstrucción de la social-democracia, es decir, un pasado dictatorial aparentemente desvinculado de los nuevos problemas de las posteriores generaciones. La estereotipificación de la madre, en la línea de las distantes madrastras de cuentos y mitos tradicionales, es, en este sentido, emblemática de la necesidad de esclereotizaciones reduccionistas de las imágenes del pasado para

consolidar como in- y re-novadoras las narrativas legitimadoras del presente democrático.

La crítica social que la novela pretende no se reduce a la posición de la mujer sino que se extiende a la alta burguesía catalana y el contexto histórico español en el que ha crecido. Tanto la una como el otro se perciben como causantes del desencanto y aprisionamiento que vive la narradora. Los casi cuarenta años de dictadura que abarcan sus recuerdos se consideran como un “disfraz-uniforme” (94) que incluso sus padres, en el lado de los vencedores, tuvieron que asumir. Este acotamiento de la libertad para “disfrazarse” con otras ropas que no fueran el “uniforme” franquista al compararse con la libertad que los abuelos gozaron durante la II República llama la atención sobre la doble opresión que experimentó Cataluña a nivel de identidad nacional.

Como ya es sabido la dictadura intentó hacer desaparecer las otras lenguas que se hablaban en el territorio español. No obstante, la opresión de la lengua catalana no es un tema que se trate en la obra, a pesar de su importancia en la construcción de un imaginario genérico catalán de clase en la historia de Cataluña. La falta de reconocimiento textual de la tensión entre castellano y catalán crea ciertas fisuras que la narrativa no explora. Este tema es relevante en nuestra discusión por el énfasis que en todo momento se presta a la particular identidad nacional de la protagonista.

Coincidimos con Martí-Olivella (1993) en que ésta es una cuestión de gran relevancia al analizar la literatura de mujeres en Cataluña y que es necesario profundizar en las resistencias que sus textos crean a este respecto. Según este autor, resulta paradójica no sólo la exclusión del debate castellano v. catalán en ciertas obras sino la in-diferencia ante la elección de escribir en castellano o

catalán olvidando la carga político-histórica de tal elección.⁷⁰ Martí-Olivella sugiere que es necesario integrar el proyecto de subvertir la hegemonía sexual de un sexo respecto a otro con el de testimoniar el conflicto entre la hegemonía del castellano sobre el catalán u otras lenguas nacionales.⁷¹ Sería conveniente preguntarse qué se está legitimando mediante la exclusión del catalán en la búsqueda de nuevas narrativas, a qué se le está dando prioridad. Quizá esta ausencia se podría leer en términos de la amnesia colectiva que mencionamos. Con ella se borran tanto las tensiones de clase y de participación política que el uso de la lengua autóctona ha conllevado como las afinidades respecto al anterior régimen de algunos sectores de la burguesía industrial catalana.

La crítica a la burguesía aparece en varias ocasiones. La narradora la percibe como un clan, “una raza de fantasmas” (127) a extinguir, completamente reconcentrada en la grandiosa imagen que tiene de sí misma fruto de un “pueril sueño de esplendor” (128) comenzado hace más de un siglo (durante la *Renaixença*) pero nunca realizado. La ópera significa para la protagonista el símbolo de ese grupo de niños que no supieron crecer (127) y que se creen tremendamente guapos, ingeniosos e importantes (98, 127).⁷² Es también el receptáculo en el que protegerse de la hostilidad que les llega del exterior (127), posiblemente de aquellas esferas de la sociedad catalana, la clase media y la clase

⁷⁰ Muestra de tal ceguera histórico-cultural es el estudio sobre escritoras catalanas de Nichols (1989), el cual, a pesar de las promesas del título: *Escribir, espacio propio*, pasa por alto las implicaciones socio-políticas del uso de catalán o español por cada una de las autoras entrevistadas.

⁷¹ Este proyecto ha sido, sin embargo, llevado a cabo de la mano de escritoras como Oliver, Riera, Roig, Simó y Vicens en el caso de Cataluña. Según Brenes García: “Dicha producción [la literatura escrita por escritoras catalanas] supuso la reapertura de nuevos espacios periféricos [...] no solamente por enfatizar en la diferencia nacional, sino por conectarla con la diferencia sexual dos parámetros que caracterizan a la narrativa catalana escrita por mujeres” (Brenes García 1996: 13-14). Sobre este tema véase también McNerney (1988).

⁷² Para un estudio de la burguesía en relación al espectáculo de la ópera véanse Glenn (1991) y Vázquez (1991).

trabajadora, que se sintieron traicionadas en la dictadura por la alta burguesía.⁷³ En este marco las diversas referencias a la seducción por lo extranjero en su familia podrían leerse como exponentes del alejamiento del clan respecto a la problemática del pueblo catalán durante la dictadura. No solamente sus juguetes (26) y todas sus profesoras eran extranjeros (192) sino que además todo lo que poseía su padre era importado o inglés (190) y, como vimos, su madre se dirigía a ella con lo que la protagonista calificaba de la frialdad de una dama anglosajona, magnificando con este estereotipo la distancia que la separaba de la madre.

La identidad del pueblo catalán se problematiza en la intersección con cuestiones de clase, debido al apoyo que las grandes familias industriales dieron al régimen, el deseo de la alta burguesía por diferenciarse de una clase media catalano-parlante creciente y la gran afluencia de inmigrantes de regiones castellano-parlantes a Cataluña (Balcells coord. 1980; Balcells 1996; Colomer 1983; Conversi 1997; Díez Medrano 1995; Jones 1976; López III 1990; Preston 1976; Woolard 1989). En el caso de la protagonista, la invisibilidad de esa *otra* lengua autóctona se patentiza en su resentimiento del tono del “castellano adulterado y terrible” (36) que como mujer de la alta burguesía tuvo que aprender en el colegio. La calificación de “adulterado” implica cierta concepción de originalidad y pureza que otro castellano alejado del contexto catalán debiera de tener.⁷⁴ La violencia simbólica que la narrativa opera al relegar el catalán al exterior de la exploración de la identidad textual/nacional podría así pues

⁷³ Tusquets menciona en una entrevista el conocimiento y experiencia de tal hostilidad a través de la escucha de las conversaciones del personal de servicio, con el que los niños pasaban la mayor parte del tiempo (citado en Vázquez 1991: 178)

⁷⁴ Resulta interesante la elección de la expresión “castellano adulterado”, la cual es compartida por Goytisolo (1984: 13), otro escritor catalán que escribe en castellano

compararse con la ambivalente y compleja construcción de la figura materna. Esta está presente en el contexto social pero es percibida como ausente en la constitución de la subjetividad de la hija y relegada a una posición de la que la protagonista desea distanciarse en su búsqueda narrativa.

A pesar de todo, la marginalidad y periferia respecto a discursos hegemónicos es un posicionamiento que también la protagonista intenta asumir. Desde pequeña se sintió incómoda entre los miembros de la tribu a la que pertenece (37). Sus intervenciones eran causa de conmoción (193). Poseía cierta incapacidad tanto para interpretar (y aceptar) correctamente los valores dados como para reproducir el código comunicativo de su entorno. Sin embargo, aun cuando esta actitud apoya su disposición a realizar lecturas subversivas de los parámetros culturales imperantes, ello no impide que se sienta atraída por la historia colectiva de ese pasado de la burguesía barcelonesa, por la tranquilidad de reconocerse como parte de una identidad ya fabricada. Podríamos decir que es esta misma seducción que las narrativas hegemónicas encierran la que contribuye a la invisibilidad de la cuestión de la lengua catalana en la narración.⁷⁵ La especificidad nacional que la narración aborda deja de lado el tema de la lengua no simplemente por estar escrita en castellano sino por ignorar el papel del catalán en la construcción de la identidad sexual. No obstante, es interesante resaltar que el texto abre un hueco en el que poder proyectar esta crítica al mencionar tanto el “castellano adulterado” que tuvo que aprender como el encuentro en su infancia con un texto en un lenguaje desconocido:

⁷⁵ Para un análisis de la invisibilidad de un *otro* sexual, lingüístico o nacional en otras autoras catalanas véase Epps (1995).

[...] un libro escrito en un idioma indescifrable —no era alemán, ni inglés, ni francés, ni portugués, ni italiano—, y que llegó ya a mí y a nuestra casa con la mitad de las hojas arrancadas y perdidas, pero que contenía en las hojas restantes los dibujos más hermosos que yo había visto jamás, sobre los que podía -dado lo indescifrable del texto- inventar *libremente* todas las historias (26). (La cursiva es nuestra)

La supuesta libertad de inventar cualquier historia sobre los textos en otra lengua plantea diversos problemas. No sólo resulta una aserción ingenua dada la seducción de los discursos hegemónicos y la multitud de vectores convergentes que, como vemos, entran en juego en la elaboración de una narrativa, sino que además conlleva terribles ecos, tanto de las ansias colonizadoras del régimen franquista por inventar una supuesta unidad nacional y erradicar precisamente la diferencia de textos en otras lenguas nacionales, como de la amnesia democrática que intenta borrar las conexiones/tensiones con el pasado. En el cuestionamiento de los discursos sociales dominantes la novela explora la posibilidad de inscribir un deseo sexual femenino dentro de *otros* textos y *otro* lenguaje que socave la economía heterosexual. Se intenta así subvertir la censura que tanto el franquismo como otros discursos específicos del entorno burgués implantaron sobre los deseos de las mujeres de su clase pero no se menciona la censura que el catalán sufrió durante ese mismo período. Se abren vías para re-inventar un *otro* genérico pero no un *otro* específicamente lingüístico o nacional, lo cual plantea diversos problemas dada la conexión entre identidad sexual, lengua y nacionalidad en la constitución de nuevas narrativas hegemónicas.⁷⁶

Los ritos y valores del específico entorno socio-económico no son, sin embargo, los únicos que participan en el sentimiento de encajonamiento de la narradora. Estos son reforzados por otros textos. Son numerosas las referencias a

⁷⁶ Para un estudio de la relación entre identidad sexual y nacional en otros contextos culturales véanse Sedgwick (1994: 143-153), Kristeva (1993b) y Mosse (1985)

la influencia que las historias de su niñez tuvieron en la adopción de los papeles que ha ido representando a lo largo de su vida. Como ya vimos en el caso de la madre y la descripción de la anfitriona, la narradora en ocasiones lee experiencias y personajes de su biografía personal siguiendo los mitos y cuentos tradicionales (aunque sin darse cuenta de que ella misma los perpetúa en su narración de la malicia materna). La deserción de Jorge, el novio de su juventud, se interpreta siguiendo la historia de Ariadna y Teseo y se proyecta a su relación con Clara, su actual amante, la cual también se percibe bajo la perspectiva del cuento *La Bella y la Bestia*. A estas alusiones intertextuales se les unen personajes como Mercurio (9), Apolo (102, 167), Eurídice (132), Rapunzel (25, 60, 87, 89, 90), Alicia (51, 81), la Sirenita (25, 26), la Reina de las Nieves (156, 170), Hänsel (46, 47) y Peter Pan (47, 194); textos que van desde Ovidio (28) a *Mujercitas* (28) pasando por el *Cantar de los Cantares* (28, 211), *Orlando* (78, 87), Juan Ramón Jiménez (52), Tagore (52), Omar Khayam (52), Sartre (52) y Camus (52); menciones a directores de cine como Bergman (47), Fellini (94, 98, 127) y Visconti (127, 128), a óperas como *Tristan e Isolda* (88, 91) y a la historia del arte (51), y muchas más referencias y páginas imposibles de listar dado que ocupan todo el texto de la novela.

Nuestra protagonista amplía su re-lectura crítica a los cuentos y mitos de su infancia. Reconoce que los modelos de conducta femenina que presentaban han colaborado al fracaso de su vida.⁷⁷ Las historias le atraían, de nuevo, por la posibilidad de adoptar “cómodamente” un disfraz que ya estaba fabricado, como

⁷⁷ Véanse Bettelheim (1976) y Zipes (1983; 1997) para un análisis de los cuentos como vehículo de socialización; véanse también Pérez (1997) y Solino (1993) para un análisis de los cuentos en la obra de escritoras españolas.

parte de las narrativas hegemónicas imperantes. Sin embargo, ahora reconoce que todas esas historias no le han ofrecido posiciones en que inscribir una identidad enriquecedora:

[...] en este mundo engañoso y maléfico [de los cuentos de hadas], yo aprendí a malvivir eligiendo palabras, nunca realidades. Y es una lástima que el espejo —a pesar de todo limitado— ofrezca sólo combinaciones previsibles y ortodoxas [...] (65).

[...] me pregunto una vez más si tú [la sirenita del cuento] y el bobo insigne de tu príncipe, y este mundo mágico del cuento donde aprendí a elegir palabras y a enamorarme de los sueños, no habréis contribuido un poquito bastante a hacernos, a hacerme, cisco la vida [...] (68).

Las historias románticas de los cuentos infantiles recrean heroínas que deben ser las más bellas del reino, esperar dormidas a su apuesto príncipe, ceñirse el adecuado zapatito o perder su voz si desean poder acceder al tan deseado príncipe. Al fin y al cabo todos los cuentos repiten una misma historia: la de la conformación de la joven a su posición de objeto dentro de la economía heterosexual:

[...] y me he contado a mí misma tantas historias, medio inventadas medio recordadas medio soñadas, historias sentimentales, historias tristes, que repiten con distintas melodías un único fracaso (30).⁷⁸

Por todo ello, se puede argumentar que la novela no solamente examina la reducida posición (aunque privilegiada respecto a otras clases sociales) de las mujeres de la burguesía catalana barcelonesa durante la dictadura sino la posición a la que son relegadas en las narrativas hegemónicas imperantes ejemplificadas a través de los mitos, cuentos e historias tradicionales. La carencia de textos en los que poder inscribir una identidad diferente que no tenga que estar supeditada a la

⁷⁸ Nichols interpreta ese fracaso en términos de la incapacidad de la narradora por escapar a la cárcel del lenguaje (Nichols 1992: 71-95).

obtención del héroe romántico no se origina, por tanto, en un régimen dictatorial. La opresión femenina epitomizada en el franquismo es uno más de los uniformes ideológicos, aunque reconozcamos que el más violento, que se han impuesto sobre las mujeres en España. Con ello no pretendemos aminorar la crítica a la retórica franquista con que se intentó encajonar el ideal de feminidad sino que queremos subrayar que ese ideal pudo ser asumido por una mayoría de mujeres debido al apoyo de muchos otros textos que conformaban y conforman los paradigmas aceptados de feminidad y maternidad en la cultura occidental empezando por los mitos y cuentos populares, pasando por los estereotipos de conducta sexual aceptada presentes en el cine y la literatura y terminando en la institucionalización de esos paradigmas tanto en el discurso religioso como en el médico. Todos ellos textos que continúan permeando e influenciando las luchas y búsquedas en la democracia.

Conviene mencionar, además, que en lo que se refiere a la maternidad la medicina ha construido un ambiguo discurso en el que por un lado se perpetúa el modelo de madre naturalmente preparada para satisfacer las primordiales necesidades del infante, y, por otro, ha ido reglamentando cuidadosamente tal cuidado apropiándose a lo largo de los siglos de ciertos conocimientos que anteriormente estuvieron en manos de brujas y comadronas.⁷⁹

En el contexto socio-histórico de la novela, a pesar de la manifestación de la narradora de que los besos asépticos que su madre le daba eran “besos exactos que prescribía tal vez el manual de pediatría” (74), la protagonista no llega a relacionar el abandono que experimenta con la posible influencia del discurso

⁷⁹ Para una crítica sobre el papel de las mujeres en la institución médica véase Badinter (1981), Falcón (1982) y Vegetti Finzi (1992: 194-219).

médico imperante en la época. Tampoco considera la posibilidad de que la madre, en su consecución de los roles sociales que se esperan de ella, haya interiorizado las reglas sobre cuidado y educación infantil aceptadas y dejado la crianza a manos del personal de servicio. Es además conveniente apuntar que, como Tusquets misma señala (citado en Vázquez 1991: 178), entre los miembros de la burguesía era regla aceptada el dejar el cuidado de los niños en manos del servicio.⁸⁰ En el relato esto se patentiza en los comentarios sobre las diferentes maestras extranjeras y señoritas (81, 192) que la protagonista tuvo en su infancia. Recordemos también que en *Furtivos* y *Cría cuervos* el gobernador y Ana, hijos de las clases que apoyaban al régimen franquista, fueron alimentados por las amas de leche, no por sus madres.

En la lectura crítica que la narradora realiza, tanto de la posición de las mujeres en su familia como de los valores de su clase social, el personaje de Clara es de extrema importancia. Ella es la acompañante en el viaje introspectivo de la protagonista y la receptora de las historias del pasado que su amante re-visita. Es con ella como oyente que se explora el rol que las historias de los textos vigentes han tenido en la constitución de su relación con la madre, en la configuración de su lugar dentro de su clase social y en la inscripción discursiva de su deseo sexual. El peso de toda la tradición textual que la narradora arrastra afecta desde el primer momento la relación con Clara. Aunque eso no es óbice para que intenten la re-escritura de un nuevo texto juntas.

La joven es una alumna colombiana del curso sobre Ariosto que la protagonista enseña en la universidad. Su presencia sólo resulta evidente a la narradora en el momento en que su amiga Maite se la presenta en una “imagen

⁸⁰ Este aspecto también aparece en *Mirall trenca* (Rodoreda 1983: 64)

delirante y folletinesca” (49). Clara emerge de la descripción de Maite como “una indómita princesa azteca” (59), a pesar de que reconoce que “nunca hubo aztecas en Colombia” (59).

[...] cabalga a pelo sobre corceles pura sangre y azota con la fusta a la servidumbre de palacio, una muchacha inteligente, sensible y exquisita -eso no liga demasiado bien con lo de la fusta [...] (49).

La descripción, a pesar de su estilo de “fotonovela edulcorada” (60) y su falta de coherencia (nunca hubo aztecas en Colombia y la fusta no concuerda con lo de sensible), debería de repelerla pero reconoce que, por el contrario, la seduce. La concepción exótica de Clara persiste incluso después de conocerla y observar que tanto su aspecto físico (60) como su falta de interés por los cuentos (64, 68, 69) están muy alejados de la imagen de “princesa oriental” (79) o “princesa tropical” (154) que Maite le ha ayudado a construir.

Glenn (1991), Smith (1992: 102) y Solino (1993: 156) han criticado los problemas en la idealización de este personaje. Tsuchiya (1992: 188) añade que en el proyecto de elaborar un nuevo tipo de texto que posibilite la inscripción de un deseo femenino alternativo, la construcción de Clara en el lugar de la otredad exótica problematiza la posibilidad de que dicho proyecto subvierta las jerarquías de la economía sexual imperante que sitúa al *otro* en una posición exenta de poder. Según esta autora la imagen de Clara puede leerse como un producto del discurso colonial europeo que pretende mantener una relación de poder y hegemonía sobre las colonias.

Se podría especificar, sin embargo, que en el contexto de la inmensa inmigración, tanto de países latino americanos como del resto de España a Cataluña, la construcción discursiva de la inmigrante Clara como otredad exótica

es, por un lado, paradigmática de cierto discurso paternalista catalán sobre los emigrantes que empezó a surgir en los años sesenta (Balcells 1996: 152-155; Díez Medrano 1995: 161). Resulta relevante en nuestra discusión señalar que la actitud paternalista respecto al personaje de Clara se extiende a las dos restantes novelas de la trilogía. En ellas Clara no viene, sin embargo, de otro país pero sí de otra clase social más baja. Se le sigue representando, no obstante, en términos de inocencia y espontaneidad, lo cual refuerza su estatus de constructo de la paternalista narrativa hegemónica dominante. Por ello se puede decir que la configuración de Clara epitomiza el lugar de un *otro* creado en la legitimación de la identidad nacional catalana. En palabras de Kosofsky Sedgwick (1994):

The “other” of the nation in a given political or historical setting may be the prenatal monarchy, the local ethnicity, the diaspora, the transnational corporate, ideological, religious or ethnic unit, the sub-national locale or the ex-colonial, often contiguous unit [...] (Kosofsky Sedgwick 1994: 150).

Si bien la presentación inicial de Clara se puede tachar de esencialista, la relación con Clara ofrece la posibilidad de crear un discurso y una sexualidad potencialmente diferentes. La rigidez de los roles sexuales impuestos a través de los textos de su niñez se convierte en flexibilidad al reconocer que en esta historia que las dos están construyendo no se sabe quién es la Bella o la Bestia (84), quién Ariadna o Teseo (116). Clara no asume el lugar silencioso de los objetos amorosos de los cuentos. Es una interlocutora que efectivamente escucha y recibe el discurso de su amiga (93) pero sólo para re-crearlo después en la elaboración de un nuevo texto en el que las dos puedan reconocer su deseo.

Clara es una agente activa en la formación de la historia que surge entre ellas. El bagaje intertextual que ella aporta a la relación no está influenciado por la atracción de “las muchachas inocentonas” (132) de los cuentos de hadas. Sus

textos favoritos son Shakespeare, Homero y Peter Pan, los cuales a pesar de seguir formando parte de la tradición literaria establecida, no han conseguido atrapar a la estudiante colombiana en posiciones esclerotizantes de mero objeto o receptor de los discursos vigentes. Con ella la narradora revisa los numerosos disfraces que le impusieron las pasadas historias (90, 92, 179). Permite al mismo tiempo que su amante re-escriba la falacia de sus historias infantiles y rescate la diferencia, aunque truncada, que las historias inventadas por su abuela y Sofía le ofrecían. Truncada, porque a pesar de que los personajes de la abuela y Sofía le contaban historias que ellas mismas inventaban y protagonizaban (149) el potencial subversivo de sus actitudes quedaba reducido a la ficción pues en la vida real ambas estaban atrapadas en las posiciones asignadas por sus maridos o amantes.

La unión entre las dos amantes hace brotar una sexualidad y una textualidad distintas. Dados los patrones heterosexuales y el discurso nacional-católico heredado, el amor lesbiano que nace entre ellas es potencialmente desestabilizador de las pautas románticas de la economía heterosexual. La inscripción textual de Clara como receptora de la narración y la belleza de las descripciones narrativas centradas en el juego erótico de las dos mujeres crean una posición interpretativa que invita al/a la lector/a a adoptar una perspectiva lesbiana, de tal forma que, cuando llegamos a la escena en que se describe el acto sexual entre la protagonista y su marido, la experiencia puede ser leída como alienante (Smith 1992: 105).⁸¹

Aunque la apropiación de la posición de sujeto del juego erótico por parte de la mujer subvierte el legado del discurso puritano franquista, el relato no está

⁸¹ Para un estudio de la recurrencia de esta estrategia textual en *El amor es un juego solitario* (Tusquets 1979) y *Varada tras el último naufragio* (Tusquets 1980) véase Smith (1992)

libre de la influencia ideológica que conceptualiza maternidad y sexualidad en términos excluyentes. A pesar de que la novela brinda a la narradora la posibilidad de explorar su identidad s/(t)ex(t)ual no ocurre lo mismo con la historia materno-filial entre ella y su hija Guiomar, profesora de biología en una prestigiosa universidad norteamericana (22-23). Con Guiomar su vínculo es tan distante como con su propia madre (34). Ambas representan para la protagonista la norma de su propio fracaso, puesto que su hija desde niña ha mostrado la naturalidad olímpica de la abuela (143) y es tan autosatisfecha, divina y apolínea como ella (91). En este linaje de mujeres ambas le resultan igualmente extrañas y extranjeras:

[...] y me pregunto qué diablos pinto yo en esta genealogía de vírgenes prudentes, un eslabón torcido en una cadena irreprochable, mientras ellas se entienden perfectamente por encima de mí, la diosa y la doctora intercambiando opiniones sobre la niñita difícil [...] (22).

La carencia que siente en sus respectivas relaciones con su madre y su hija es parte del bagaje textual que repercutirá en su idilio con Clara. La joven estudiante supone la probabilidad de explorar nuevas vías en las que canalizar el deseo que como hija y madre siente que le ha sido frustrado. La elección de la casa de su abuela como lugar en el que desarrollar sus encuentros amorosos no es fortuito. Esta casa está asociada a la única mujer de su familia con la que sintió que tenía algo en común. Su parecido físico era además motivo de comentario. La abuela aparte de significar un refugio materno era capaz de contarle historias que ella misma protagonizó en otro tiempo. Tuvo sin embargo la desgracia de casarse con “una bestia torpe que nada podía entender de sus anhelos” (147). Al final de la narración veremos que la similitud física no es el único elemento común en la historia de estas dos mujeres, protagonista y abuela. Al igual que su abuela ella

acabará atrapada por uno de esos “machos castradores e importunos” (147) que parecen abundar en esta familia supuestamente llena de mujeres.

La protagonista se siente inicialmente atraída por Clara también por su parecido, porque le recuerda a la joven Ariadna que ella sintió ser en su juventud:

Pienso que desde hace mucho la nueva Ariadna estaba buscando ella también sin saberlo mis mismos laberintos, y que es como yo subterránea, oscura, vegetal, propensa a extraños cultos selénicos y prohibidos, a perversas iniciaciones báquicas, rumorosas de mar y de cañaverales [...] (88).

La recurrencia del mito de Ariadna augura para Clara el mismo final que tuvo la narradora en manos de su Jorge/Teseo quien después de darle a probar la posibilidad de una vida alejada de los sofocantes rituales de los miembros de su clase se suicidó, dejando a la vieja Ariadna para siempre perdida en la isla de Naxos. De nuevo nos encontramos con la idea del encadenamiento del individuo en la repetición de historias cuya reiterativa dinámica no le deja a la mujer la ocasión de elegir un final diferente. Esta idea se ve reforzada por la comparación de Clara con Sofia (164), otra mujer abandonada por la cobardía del amante. Sin embargo, en este caso, aunque la relación amorosa entre las dos mujeres recurre a textos conocidos, éstos sirven de base para una nueva re-escritura que deja a Clara, aunque no a su compañera, la oportunidad de escribir un final diferente.

Sobre Clara también se proyecta la orfandad que la protagonista siente. Clara es así vista como una “princesa sin mamá” (117) que necesita ser amada y protegida. La profesora ama en Clara la imagen de sí misma, o mejor dicho, la bella imagen de sí misma que el amor de Clara le devuelve. A través de las historias que le cuenta se re-crea para sí un reflejo halagador aparentemente capaz de ordenar la confusión que le atenaza. En este sentido, la función de la joven es emblemática de la función especular reservada a la figura materna según el

psicoanálisis lacaniano. La narradora se refugia en esa relación especular que le permite:

[...] abrir el baúl de los disfraces y vestirse el disfraz de las tristezas antiguas —*en el fondo una misma, una única tristeza*—, de las múltiples renovadas soledades que constituyen una vida [...] (179) (La cursiva es nuestra)

En esta cita se reitera no solamente la similitud entre todas las historias sino la idea que establecíamos al principio de este análisis en lo referente al motor de la narración. La única tristeza a la que se refiere el texto nació de la soledad materna que experimentó en su infancia. La narradora pretende inventar un espacio alejado de aquella tristeza y Clara parece ofrecerle esa alternativa:

[...] me he refugiado en Clara como en un nido, y todo su cuerpo se hace cuna, se hace caracola marina, se hace par mí guarida cálida, y brota la ilusión disparatada [...] de que no estoy del todo sola y de que cualquier cosa —hasta la soledad, hasta la tristeza y el miedo, hasta la misma historia que viví con Jorge— debiera alguna vez poder compartirse (189).

Clara erige alrededor de su desilusionada amante una realidad hecha de palabras y caricias recién aprendidas que las traslada a “no se sabe bien qué lugar del tiempo y del espacio” (184). El potencial de este nuevo amor se percibe como liberador y subversivo:

[...] este amor *debe ser capaz de arrastrarnos* hasta cimas insospechadas, *debe llevarnos a transgredir* por fin todos los límites, a violar de una vez para siempre todas las normas, y luego a reinventarlas [...] (185). (La cursiva es nuestra)

Permite a la narradora soñar con una nueva existencia en la que nacerá renovada por la historia que Clara va inventando y en la que será capaz de revocar su decisión de no vivir si se decide a tejer sola el último hilo (199-200). Ahora bien, la formulación de ese proyecto como suposición (“debe ser”, “debe llevarnos”) *anuncia* las dificultades y dudas sobre su carga transgresora. Aún así,

su relación homosexual abre la puerta a la elaboración de un deseo y un lenguaje diferentes con que la protagonista expresa su nuevo amor a Clara:

[...] la arrullo con palabras increíbles, tan extrañas, palabras que no he dicho nunca a ningún hombre, ni siquiera a Guiomar cuando era chiquita y no había adquirido todavía estos ojos duros de mujer que sabe, palabras que ignoraba yo misma que estuvieran en mí, en algún oscuro rincón de mi conciencia, agazapadas, quietas y a la espera de ser un día pronunciadas, ni si quiera pronunciadas, sino salmodiadas, cantadas, vertidas espesas y dulcisimas en una voz que tampoco reconozco aunque debe forzosamente ser la mía, *tantos años ocultas esta voz y estas palabras en un centro intimísimo y secreto* [...] (138). (La cursiva es nuestra)

Diversas críticas han observado la coincidencia de este nuevo lenguaje que la novela insinúa con el concepto de lenguaje femenino teorizado desde diferentes perspectivas por las feministas francesas Cixous, Irigaray y Kristeva. Hart (1991a: 96) afirma que el énfasis en el elemento líquido representado en el mar y el intento de subvertir las oposiciones jerárquicas se hacen eco del concepto de “habla femenina” de Irigaray (1985: 205-218). Este crítico coincide con Ichiishi (1994: 56-57) y Tsuchiya (1992) en que la obra de Tusquets se encuadra dentro de la conceptualización de “escritura femenina” de Cixous (1981a) en su propósito de inscribir el deseo femenino en un nuevo tipo de discurso.

Ahora bien, en Cixous la relación pre-verbal con la madre es central en la creación de este nuevo tipo de escritura. Para esta autora, la maternidad le ofrece a la mujer la posibilidad de experimentar un vínculo con el otro cuya separación no implica arrepentimiento sino gratificación al posibilitar la emergencia de un otro a través de ella (Cixous 1986). La crítica cixousiana propone un tipo de escritura que recupere el cuerpo de la madre desterrado por el patriarcado (Cixous 1981a) y que trataremos en profundidad en el análisis de *Nubosidad variable*. Sin embargo, la construcción materna de *El mismo mar* continúa perpetuando la configuración de lo materno en términos excluyentes.

Siguiendo a Kristeva, Ichiishi (1994: 56-57) y Solino (1993: 290-291) subrayan el potencial subversivo de la faceta homo-sexual de la maternidad. Esta faceta es actualizada por la mujer a través de dicha experiencia puesto que de esa forma entra en contacto con su propia madre, convirtiéndose la relación entre ambas en una continuidad diferenciadora. Para Kristeva la maternidad es una experiencia de fusión de límites entre lo Imaginario y lo Simbólico, constituye un umbral entre naturaleza y cultura. El aspecto simbiótico de ese proceso le ofrece a la mujer la posibilidad de acceder a “her instinctual memory, more open to her psychosis, and consequently, more negatory of the social, symbolic bond” (Kristeva 1993a: 239).

En *El mismo mar* esa fusión de los límites, ese retorno a un espacio materno que posibilite la inscripción de *otro* deseo se articula con referencia a la propia función materna de la protagonista, como se plasma en el siguiente pasaje:

[...] empiezo a musitar también yo palabras muy extrañas, palabras que tampoco tienen sentido y que pertenecen a un idioma no aprendido [...] estoy aquí [...] *deshaciéndome en palabras, fluyendo toda entera de mi misma en un torrente de palabras* [...] palabras que tal vez intuí yo hace tanto tanto tiempo para una Guiomar niña, que quizás adiviné cuando ella dormía, cuando no podía mirarme con sus ojos azules —ya entonces implacables— muy abiertos, palabras que estuve a punto de iniciar algunas veces cuando la pequeña se dormía [...] pero que no le dije, que no llegaron a brotar nunca, y que no formulé ni siquiera en pensamiento, y es que este lenguaje no nace en el pensamiento y pasa desde allí hasta la voz hecho sonido: nace *hecho ya voz de las entrañas* y la mente lo escucha ajena y sorprendida, ni siquiera ya asustada o avergonzada, porque estamos repentinamente al otro lado —mucho más allá— del miedo y la vergüenza, y es evidente y claro que en cualquier instante yo tendré que morir, porque la ternura me ha traspasado como cien alfileres de diamante [...] y me voy *deshaciendo, disolviendo, desangrando en palabras* [...] (158). (La cursiva es nuestra)

A pesar del carácter alternativo de este proyecto en el que se intenta corporalizar la relación femenina con el lenguaje a través de expresiones como las presentadas en cursiva, es necesario destacar los problemas que se pueden encontrar al conceptualizar un lenguaje femenino distinto ligado a una relación

con la madre anterior a la intrusión del orden simbólico (“tantos años ocultas esta voz y estas palabras en un centro intimísimo y secreto”, 138), así como al asociar el lesbianismo con la posibilidad de acceder de forma diferente a lo materno.

Respecto a la posibilidad de un nuevo lenguaje femenino y su relación con una figura materna pre-edípica ya señalamos anteriormente que en tal concepción se corre el riesgo de obviar la apropiación de la figura materna por parte de diferentes discursos psicoanalíticos, médicos, religiosos etc., y de perpetuar la aparente invisibilidad de la influencia falogocéntrica en la consideración de un espacio materno ajeno a esa influencia. Según Butler (1990):

[...] the discursive production of the maternal body as prediscursive is a tactic in the self-amplification and concealment of those specific power relations by which the trope of the maternal body is produced. In these terms, the maternal body would no longer be understood as the hidden ground of all signification, the tacit cause of all culture. It would be understood, rather, as an effect or consequence of a system of sexuality in which the female body is required to assume maternity as the essence of its self and the law of its desire (Butler 1990: 92).

En lo referente a la experiencia lesbiana y materna, como Ordóñez (1984: 44) señala, y es patente en los dos últimos párrafos citados de la novela, la protagonista experimenta un traslapo entre el vínculo materno y el lesbiano. El idioma no aprendido que dirige ahora a Clara fue intuido en su relación con su hija Guiomar. De Lauretis (1994) sugiere que la tendencia a dejarse seducir por la figura de la lesbiana es debida a la posibilidad que ofrece ésta de conceptualizar un sujeto y deseo femeninos, puesto que la mujer puede seducir y ser seducida sin perder su estatus de sujeto. Según De Lauretis (1994: 156) la homosexualidad ha sido apropiada por el discurso feminista como un componente de la sexualidad femenina, obviando la especificidad psíquica y social de una sexualidad lesbiana. La relación lesbiana actúa de esta forma como instrumental en la fantasía

feminista de apoyo filial femenino entre las mujeres, de relaciones anti-jerárquicas y de una ética de la compasión, conexión e identificación mutuas. En ese “continuum lesbiano” (Rich 1993) la homosexualidad femenina se configura como posibilidad o modelo para construir una realidad diferente, pero no como posicionalidad real que reconozca las diferencias entre individuos y grupos específicos. En nuestro caso, la relación lesbiana también se podría leer como instrumental en la exploración subjetiva de la narradora. Como De Lauretis (1994) observa:

It may well be the case that all relations between women go back in some way to the (pre-)Oedipal relations to the mother, but, if they do, surely they “return” in different ways and, what is more, they “return” to different mothers (De Lauretis 1994: 195).

La idealización de la experiencia lesbiana se plasma en la novela a dos niveles: en la falta de asunción de las diferencias culturales y sociales entre la narradora y Clara, y en la configuración de la experiencia lesbiana entre ambas fuera de la sociedad. El estatus especular que Clara adquiere en ocasiones refuerza, como vimos, la crítica a una concepción de la experiencia homosexual femenina que erradica la diferencia entre los individuos, con los consiguientes problemas de borramiento de diferencia cultural en este caso. En cuanto a su exterioridad, ya mencionamos que la relación se desarrolla en casa de la abuela, sin ningún contacto con el exterior hasta que reciben la llamada de teléfono del marido, intrusión que finalmente destruye su historia amorosa.

Coincidimos con Smith (1992: 124) en que la exclusión del exterior resulta preocupante puesto que indica la imposibilidad de inscribir esa relación dentro del orden patriarcal. Sin embargo, esta inicial idealización es subvertida al ser finalmente inscrita dentro de los límites del entorno en que se desarrolla. El

aparente final negativo llama la atención precisamente sobre la falacia de concebir la relación lesbiana fuera de los límites discursivos de la sociedad patriarcal y parece hacerse eco de la opinión de Jagose (1994) quien observa que la conceptualización de una sexualidad diferente reprimida supuestamente por la sociedad no subvierte el *status quo* sino que lo perpetúa. Se crea así la ilusión de que efectivamente existe la posibilidad de actuar al margen de la ley cultural (Jagose 1994: 32).

Por todo ello, los intentos transgresores de la protagonista se podrían comparar en cierta forma con los de su propia madre, que discutíamos al inicio de nuestro análisis. La potencial radicalidad de ambos personajes se termina encapsulando dentro de los límites patriarcales de forma que sus respectivas estrategias se reducen al nivel de juegos exploratorios permitidos a las mujeres de su clase. Al fin y al cabo sus respectivas transgresiones no destruyen los límites, sólo los desplazan.⁸²

La narradora, finalmente incapaz de tejer el último hilo por sí sola, incapaz de escapar a las historias que la han ido atrapando, abandona a Clara y vuelve con Julio, quien corona el reencuentro con su esposa llevándosela a cenar y luego a la cama. La descripción del coito entre los cónyuges queda muy lejos, sin embargo, del final feliz de las historias románticas. Por el contrario, su unión sexual es percibida en términos de encajonamiento, amputación (213) y manipulación (214), a pesar de lo cual la protagonista experimenta placer:

[...] y la garganta contraída para no gritar, para no gritar de dolor, pero sobre todo, ante todo, para no gritar de placer, este torpe placer que ha de llegar al fin, histérico y crispado, inevitable y odioso como la misma muerte, odiado

⁸² Para una introducción al concepto de transgresión véase Foucault (1977: 29-52).

como la muerte, otra forma de muerte, porque es mi propia muerte la que cabalga sobre mí [...] (215).

Gould Levine (1987) ha señalado su desilusión ante un final tan sofocante para la protagonista pero, aún así, en él podríamos leer, por un lado, las dificultades de ciertas mujeres por escapar al discurso monolitizante de la cultura patriarcal, actualizado a través del discurso franquista y las imposiciones y ritos sociales particulares de la clase social a la que pertenecen y, por otro, una crítica al supuesto carácter liberador de la homosexualidad considerada como fuera de las relaciones de poder falocéntricas.

La falta de reconocimiento del peso de los condicionamientos de género, nacionalidad y clase sobre la figura materna es paradigmática de la ingenuidad con que la narradora plantea su relación lesbiana, ajena a los vectores culturales de clase y nacionalidad que la configuran. En el contexto de los inicios de la transición la construcción de diversas otredades como posiciones idealizadas pone de manifiesto los riesgos inherentes en cualquier construcción de nuevas narrativas en democracia, es decir: utilizar las problemáticas de grupos marginales, excluidas hasta ahora, y elevarlas a una otredad meramente mediadora e instrumental en la legitimación de nuevos discursos, olvidando así su especificidad socio-cultural e histórica.

La marginalización de lo materno epitomiza así la ceguera histórica (u olvido democrático) ante los mecanismos de legitimación y exclusión narrativas que siguen operando en la construcción de narrativas democráticas y que provocan la utilización instrumental de posiciones disidentes. La búsqueda de la protagonista por una nueva narrativa se lleva a cabo respecto a/contra diversas otredades: desiderativa (lesbianismo), nacional (la lengua catalana), social (el

emigrante), las cuales se configuran como idealizaciones o ausencias. En el proceso de reconstrucción nacional habrían de negociarse espacios de visibilidad y agencia legítimos que acogieran de mutu propio a aquellos *otros* que el discurso oficial del régimen anterior intentó silenciar y a aquél *otro* pasado oscurecido por la llegada de la democracia.

La figura de Clara ofrece, sin embargo, una perspectiva diferente al final claustrofóbico de su compañera. Aunque es abandonada al igual que la vieja Ariadna lo fue por Jorge, su particular Teseo/amante le brinda la posibilidad de responder. Con su suicidio Jorge dejó a la protagonista varada en la posición de objeto sin posibilidad de actuar, de participar o dar respuesta a la construcción de la nueva realidad que aquél le presentaba. Al final de la novela, las re-lecturas fruto de la experiencia amorosa que ha tenido con Clara han servido a la narradora para darse cuenta de que había construido una fantasía alrededor de la figura de Jorge. Éste nunca le ofreció realmente ninguna prueba de la factibilidad de re-crear un mundo diferente, sólo palabras que la protagonista tomó como garantía de la realidad.

La narradora convoca a Clara en un hotel para despedirse y darle la oportunidad de réplica que ella no tuvo. Como han señalado varios estudios (Molinaro 1991: 29-30; Nichols 1992: 95; Ordóñez 1991b: 123), este final diferente subvierte la perpetuación del final de su propia historia personal en el personaje de Clara. La joven estudiante constituye una apuesta por futuras lecturas textuales y sexuales alternativas. Ella también regresa a su hogar después del desengaño que ha sufrido, pero esto es sólo un temporal distanciamiento:

[...] creo que ella no regresa arrastrándose ni regresa vencida, no regresa tampoco para siempre. Clara no vuelve a ellos, escapa sencillamente de mi,

intacta o casi intacta su capacidad de andar sobre las aguas [...], de explorar nuevos mundos subterráneos, de aprender a volar y de que le nazcan alas [...] (226).

Aun cuando su relación amorosa ha fracasado no ocurre lo mismo con su relación textual. Al despedirse Clara le susurra a su amiga: “Y Wendy creció” (229), cerrando el texto con la misma frase que en forma de epígrafe lo había anticipado. Clara le demuestra con esas palabras que ha comprendido el peso del bagaje textual de su amante hasta en su última elección.⁸³ Su posición de no-catalana y no-burguesa apunta además hacia una lectura sobre la posibilidad de reconstrucción de la identidad nacional, en este caso catalana, en base al reconocimiento de la diversidad cultural e histórica.

3.2.2 Cuerpos, maternidad y trabajo: negociaciones de lo público y lo privado en *Gary Cooper que estás en los cielos* (Miró 1980) y *El pájaro de la felicidad* (Miró 1993)

Gary Cooper que estás en los cielos (Miró 1980) y *El pájaro de la felicidad* (Miró 1993) constituyen ejemplares puntos de referencia para analizar la evolución de nuevos discursos sobre la mujer que surgen en la democracia y cómo éstos articulan la maternidad sobre variables de sexualidad, maternidad y dedicación laboral.

Morgan (1994-95: 326) y Gutiérrez Aragón (1992: 273) han señalado la similitud de las dos películas a pesar de los trece años que las separan. Esta

⁸³ Dada la promesa que Clara simboliza para una futura generación de “lectoras” discrepo con Smith (1992: 126) en que solamente los personajes heterosexuales femeninos de Tusquets ofrecen una alternativa de realización personal.

opinión está basada no solamente en la coincidencia de la actriz Mercedes Sampietro como protagonista de ambas, puesto que la colaboración de Mercedes Sampietro y Pilar Miró se extiende a otros trabajos de la directora,⁸⁴ sino en la común problemática sobre la identidad femenina que abordan. En este sentido, forman parte de un conjunto de textos filmicos y literarios que tratan desde diferentes ángulos, y en mayor o menor detalle, varios aspectos relacionados con los cambios producidos en la conceptualización de la feminidad como resultado de la progresiva incorporación de la mujer a espacios públicos. Nos referimos a trabajos tales como las novelas escritas por Montero (1979; 1981; 1983) y Roig (1972; 1977; 1980) y a películas dirigidas por Molina (1990) y Almodóvar (1984; 1988; 1989; 1991; 1995), entre otros. El período que abarcan las dos películas objeto de este estudio, desde los inicios de la transición a la consolidación democrática, constituye un marco de referencia idóneo para investigar las tensiones emergentes de la incorporación de la mujer al mercado laboral desde el punto de vista personal y político.

Durante los más de diez años que abarcan conjuntamente se produjeron importantes cambios en la situación legal de las mujeres.⁸⁵ Como ya mencionamos, la Constitución de 1978 supuso el reconocimiento legal de la igualdad sin discriminación de sexo, raza, religión, lugar de origen u opinión. Aceptaba la igualdad legal de la mujer en el matrimonio, en el trabajo y en la familia, principios que se irían consolidando en leyes concretas durante los ochenta.⁸⁶ La restitución de la democracia produjo el surgimiento de grupos

⁸⁴ Hasta tal punto que Pérez Millán (1992: 171) la ha considerado el *alter ego* de Miró

⁸⁵ Para un análisis detallado de tales cambios véanse Brooksbank Jones (1997), Cervera et al (1992), Fernández Poncela (1992), Instituto de la Mujer (1990; 1994), Threlfall (1996a)

⁸⁶ Para una exposición detallada de dichas leyes véase Paz Benito (1992: 702-706)

feministas que celebraron Las Primeras Jornadas Nacionales por la Liberación de la Mujer en 1975. Paulatinamente impulsaron la ampliación de derechos legales para la mujer (anticonceptivos, divorcio, aborto en situaciones restringidas), la creación del Instituto de la Mujer en 1983, el establecimiento de redes de apoyo para el desarrollo social femenino etc.

El movimiento feminista en España pasó por diferentes fases: a la inicial euforia de la transición le siguieron unos años de desencanto político coincidentes con el desencanto de los grupos de izquierda al darse cuenta que los radicales cambios sociales que exigían no coincidían con las leyes que se iban aprobando. En el caso de las feministas las tensiones se plasmaron en las Jornadas de Granada de 1979, en las que se puso en evidencia las disensiones dentro del movimiento entre las mujeres que militaban también en partidos políticos (feminismo de la igualdad) y aquéllas que pretendían la exclusiva concentración de las energías en la problemática particular de las mujeres en el nuevo estado (feminismo de la diferencia). El resultado fue la fragmentación del movimiento. Con la llegada del PSOE al poder en 1982 se inicia la integración de algunas feministas en la estructura de gobierno a través de la creación del Instituto de la Mujer, órgano impulsor de reformas legales y programas de actuación. La actuación de este organismo no ha estado empero exento de críticas sobre su utilización como vehículo promocional del PSOE y la falta de cuestionamiento de las políticas institucionales de igualdad, las cuales han sido vistas por las feministas de la diferencia como perpetuadoras de paradigmas androcéntricos (Brooksbank Jones 1994).

Gary Cooper y *El pájaro* inscriben precisamente el problema de lo materno dentro de los nuevos discursos sobre la liberación de la mujer en la

democracia, especialmente dentro del marco de la inserción de la mujer en el mercado laboral. Estos dos aspectos de la experiencia femenina: maternidad y trabajo, entran además en tensión con el especial énfasis que las dos obras dan al cuerpo femenino. La búsqueda que las protagonistas llevan a cabo en *Gary Cooper* y *El pájaro* se dispara a raíz de unos dramáticos episodios que ambas narrativas inscriben en sus cuerpos. Este episodio da lugar a la exploración de sus identidades en relación a los espacios públicos/políticos y privados/personales a través de los que han tenido que negociar sus respectivas posiciones en la social-democracia.

Andrea Soriano es la protagonista de *Gary Cooper*. Su nombre no puede evitar traernos el recuerdo de otra famosa Andrea, la protagonista adolescente de la novela *Nada* (Laforet 1945), “chica rara” por excelencia, pionera de una galería de personajes femeninos caracterizados por la posición crítica y marginal que adoptan respecto al franquismo. El personaje de la película es en este caso una mujer de unos treinta años que trabaja como realizadora de televisión. Las primeras escenas nos la presentan ya en relación con su trabajo en los estudios de TVE. El ambiente en el que se mueve es mayoritariamente masculino, característica obviamente compartida no sólo por muchas mujeres en los inicios de la democracia sino en ciertos círculos profesionales actuales (Brooksbank Jones 1997: 73-94; Garrido 1993; Paz Benito 1992; Instituto de la Mujer 1990). Resulta especialmente significativo que las primeras interacciones en que vemos a Andrea actuar se representen dentro del marco de las negociaciones. A pesar del éxito que parece haber obtenido recientemente, la película establece las conflictivas estrategias discursivas en las que se configura la posición de este personaje y las dificultades que encuentra en su desarrollo profesional.

El ser mujer es uno de los aspectos que obviamente han condicionado esta situación pero, al mismo tiempo, es una característica identificatoria que ha tenido que ser re-construida para hacerse visible de una forma diferente a la ofrecida tanto por la retórica de raíces católicas del régimen franquista como por la excesiva especularización de la imagen femenina en el cine, revistas y otros textos como los discutidos a propósito de *El mismo mar*. Ambos modelos se hacen patentes en *Gary Cooper* a través de la figura de la madre de Andrea y la foto de Sofia Loren en las oficinas del periódico, respectivamente. Las imágenes que esos dos tipos de discurso le ofrecen a Andrea no le sirven de plataforma para acceder a posiciones de poder en la esfera de lo público. No es de extrañar que cite como sus modelos nombres de directores de cine como John Ford, Howard Hawks o Alfred Hitchcock. La predominancia de modelos masculinos también se pone de manifiesto al revisar las fotografías de las estrellas de cine que guarda entre los recuerdos de su adolescencia. Esta admiración hacia figuras masculinas pone de relieve las dificultades para acceder a figuras femeninas positivas, en general, y, las dificultades de nuevas lecturas democráticas más allá de las imágenes creadas por la oficialidad franquista, en particular.

Andrea, como ella misma admite, “no quiere ser menos” que los modelos masculinos que admira, y cifra sus ilusiones de dirigir su propia película en la posibilidad de “que la dejen” o de “engatusar a un productor con su tremendo talento”. Esas breves declaraciones transmiten el conflicto entre las nuevas libertades democráticas y la permanencia de antiguos valores sobre la mujer: a pesar de que Andrea se percibe tan igual como los maestros del cine a los que pretende emular, establece su acceso al éxito en base a la seducción (“engatusar” es el verbo utilizado) de un representante masculino, el productor. Incluso llega a

sugerir que el premio que le han dado es debido a que “seguimos de moda por ahí fuera”.

El nuevo tipo de discurso democrático, basado en la asunción del derecho a ocupar los mismos puestos que los hombres demostrando las mismas cualidades que ellos, se hace eco de las ideas promulgadas por las feministas de la igualdad, pero no reconoce que las estrategias reservadas a la mujer para conseguir tales posiciones siguen estando dictadas por estereotipos patriarcales. Por otra parte, el “estar de moda” sugiere cierta popularidad por parte de la población femenina en los emergentes discursos sociales, aunque acentúa los peligros de su utilización instrumental con fines publicitarios (como aparece en Prego 1993) o políticos (para reclutar nuevos votos).

Barrio (1996) y Tasker (1998) concuerdan en lo conflictivo que resulta el acceso de las mujeres a los medios de producción y ambas hacen uso de la idea de “travestismo” (o “cross-dressing” en el caso de Tasker) de valores, para analizar ese proceso. Tasker analiza las formas en que el cine de Hollywood ha representado a la mujer trabajadora (cuya influencia aparece en la película mediante la referencia a Jane Fonda y Liliana Cavani) y argumenta que el término “travestismo” debe ser considerado en un marco culturalmente más amplio que no incluya sólo consideraciones de género sino también de clase, raza, etnia y nación. Siguiendo a Garber (1992), Tasker opina que la separación de códigos sexuales, relacionados con la indumentaria, de otros discursos ideológicos constitutivos de la identidad oscurece las relaciones jerárquicas que entran en juego en procesos de travestización y sugiere el análisis de éstos en términos de “cultural cross-dressing” (“travestismo cultural”) como estrategia de visibilidad.

En el contexto de la España de la transición, Barrio (1996) observa, en un estudio basado en testimonios personales, que muchas mujeres adoptaron estrategias de conducta consideradas tradicionalmente “masculinas” para garantizar su acceso y permanencia en las actividades laborales que emprendían. Algunos de los testimonios que dejan ver las tensiones en la adopción del discurso de la igualdad son:

Las mujeres también estamos muy confundidas; es difícil que se apoyen y se entiendan. Hay falta de seguridad y recelan de todo. Es un mundo de competencia, tienes que asumir el rol masculino [...] eso hace que tú tampoco seas mujer, con valores de mujer. (4)

Sin embargo cuidaba —no sé si ahí me equivoqué— un discurso feminista que quizá era más blando del que yo sentía. (2)

Para jugar ese papel faltaba que te dijeran que te tenías que *disfrazar de hombre*. Había que ir en plan obrero [...] si ibas de dócil no había nada que hacer. Tenías que callar a la gente para que te escucharan (8)⁸⁷ (citado en Barrio 1996: 64). (La cursiva es nuestra)

La confusión de valores resultante de este período de transformaciones se articula en la película en diferentes escenas. En general, las referencias a problemas sociales se patentizan a través de los trabajadores de televisión reunidos en asamblea reivindicativa, las amenazas que el periodista novio de Andrea recibe de la extrema derecha y los atentados terroristas. En cuanto al personaje femenino las tensiones se revelan relacionadas con el posicionamiento en la relación de pareja. El novio de Andrea se queja de que ésta ha construido un cerco alrededor de su persona y no le deja entrar, afirmación que, por un lado, esconde un sentimiento de inseguridad masculina y, por otro, una estrategia femenina exagerada de las ansias de independencia y privacidad.

⁸⁷ Los números al final de cada declaración hacen referencia al número de la entrevista de la que han sido extraídas en el original.

La aparente posición de poder de la protagonista en la relación amorosa, subrayada por las palabras que el novio le lanza —“tú decides”— es paradigmática de la interpelación llevada a cabo por los nuevos discursos sobre la mujer en la democracia. Es interesante resaltar que esa misma expresión era utilizada en anuncios publicitarios de la colonia Varón Dandy aparentemente dirigiéndose a la nueva mujer liberada, pero que seguía siendo configurada en la secuencia publicitaria como el objeto de la relación amorosa (anuncio mostrado en Prego 1993). Los discursos emancipatorios obvían las tensiones que se crean al intentar responder a tal interpelación, ya que esos mismos discursos van paralelos al legado e influencia de otros más tradicionales que continúan vigentes. Por supuesto, el caso de Andrea no es aislado, como lo muestran los problemas que su amigo casado tiene también con su novia (Méndez Fiddian 1989: 260-263). Éste acusa a la novia de pequeño burguesa porque a pesar de su progresismo no aguanta que él no se haya divorciado.

No resulta, pues, aventurado hablar de un travestismo genérico y de valores en el retrato de la figura de Andrea. El carácter performativo en la asunción de posiciones sociales se ve reafirmado a través de la auto-referencia explícita representada en los ensayos de la obra teatral de Sartre, “A puerta cerrada”, que Andrea está dirigiendo para televisión.⁸⁸ Ella parece, efectivamente, disfrazarse de hombre para integrarse en el ambiente laboral. En otras situaciones, como cuando va a visitar a su madre, el cambio de ropa es rotundo, pasando a llevar un tradicional vestido con encaje y flores. En el trabajo, sin embargo, los vaqueros y camisa azul que lleva la diferencian bien poco del resto de sus

⁸⁸ Para un análisis intertextual de la obra sartriana en la película véase Morgan (1994-95)

compañeros. Lo interesante es que su apariencia física la diferencia de las diferentes mujeres profesionales que aparecen en la película.

La separación de la protagonista, en términos de imagen, del resto de mujeres viene dada a través de los diferentes tipos de peinados, las prendas más femeninas y las actitudes menos agresivas de otros personajes.⁸⁹ Hay incluso una auto-referencia por parte de Andrea mientras observa en una grabación la imagen de Sonia (una restauradora de monumentos casada con el que fue “el hombre de su vida”)⁹⁰ en la que Andrea subraya la inclusión de aquella dentro de los patrones de belleza femenina vigentes al decir que tiene una “pinta maravillosa”. Andrea, en otra ocasión, admite que ella no forma parte del grupo de mujeres que encajan dentro de los parámetros aceptados de belleza femenina y considera que su atractivo reside en otros aspectos.

El distanciamiento de la protagonista respecto a otras congéneres femeninas se representa además en base a relaciones jerárquicas de poder. Durante la entrevista que su compañera de trabajo, Begoña, le hace se pone de relieve el nivel de competitividad entre las mujeres que acceden a espacios públicos y la desconfianza entre ellas, características mencionadas en los testimonios personales arriba citados. La relación entre Begoña y Andrea merece una mirada atenta, puesto que a pesar de diferenciarse en su apariencia física, el nivel de agresividad que ambas proyectan las equipara en su deseo por alcanzar puestos de decisión. Ante la crítica de Andrea sobre las preguntas que Begoña le

⁸⁹ Excepto en el caso del personaje de Begoña, interpretado por Carmen Maura, en el que luego nos detendremos.

⁹⁰ La consideración de su ex-novio como “el hombre de su vida” delata de nuevo la influencia de textos patriarcales en las expectativas amorosas de la mujer.

está realizando, ésta contesta: “yo me limito a rodar o te crees que me gusta hacer este programa imbécil mientras tú haces una función maravillosa”.

La similitud de sus posiciones es además subrayada en varias ocasiones cuando tanto ellas mismas como otros personajes coinciden en comentar el hecho de que a veces se las confunde. En el momento histórico en que la narrativa se sitúa, tales comentarios son emblemáticos de la escasez de mujeres profesionales en ciertos círculos. Por otro lado, también se puede argumentar que en los primeros años de auge del movimiento feminista en España la confusión en la percepción de sus diferentes posiciones problematiza los efectos del discurso feminista de la igualdad. Es decir, los esfuerzos por alcanzar igualdad de estatus respecto al hombre no sólo se configuran en base a una travestización cultural sino también sobre una uniformización de estrategias a emplear desde la posición femenina en su consecución, las cuales obstaculizan la adopción de otros modos de acceso a lo político menos estandarizados, léase menos agresivos desde el punto de vista de la tradicional asociación de lo agresivo con la masculinidad y que discutiremos en el siguiente capítulo. Según Morgan:

In order to achieve the gains of feminism, access to power has been conditional upon integration into a social and economic structure which has been determined historically by men. To claim their rightful place in the public sphere, it has been argued, women have been required *to sacrifice their difference* (Morgan 1994-95: 330). (La cursiva es nuestra)

Morgan defiende que *Gary Cooper* plantea las tensiones emergentes de tal inserción y *El pájaro* propone una vía a través de la que recuperar la pérdida. Sin embargo, a pesar del tono esperanzador y celebratorio que se puede interpretar al final de *El pájaro* y la supuesta solución que Morgan apunta, discrepamos en que ambos textos se puedan considerar en un contexto teleológico de búsqueda de la

diferencia pérdida, puesto que la re-conceptualización de la feminidad que los textos exploran abre fisuras narrativas que, aunque no profundizadas, problematizan cualquier intento de unificación de la diferencia de un genérico femenino.

Ambas narrativas articulan sus temáticas sobre la base de personajes cuyas diferencias generacionales, geográficas y sociales enriquecen la problematización de sus búsquedas tanto si son profundizadas textualmente como si no. Además, la perspectiva de que el acceso a igualdad en lo político/público conlleva como “sacrificio” una pérdida de feminidad podría interpretarse como que ésta residiría en esferas incontaminadas de lo no-público, cayendo así, como en el caso de la protagonista de *El mismo mar de todos los veranos*, en las mismas estructuras binarias y esencialistas que se intentan subvertir.

Es cierto que la exploración en *Gary Cooper* y *El pájaro* pone de manifiesto las complejas operaciones de posicionamiento que se llevan a cabo desde/a través de/en los cuerpos femeninos. Suponer, sin embargo, que éstas se realizan a expensas del enterramiento de una esencia femenina, que reside en ese mismo cuerpo (como Morgan 1994-95 opina) y que ha de ser recuperada, simplifica la problemática diversidad de accesos al campo de lo público/visible y oblitera cómo precisamente las narrativas objeto de análisis cuestionan la frecuente separación hegemónica entre el ámbito de lo personal y de lo político. En este sentido, la elección de los estudios de televisión adquiere especial importancia puesto que enfatiza no sólo la importancia de tal medio durante la democracia (Maxwell 1995), sino su creciente estatus como instrumento social generador de narrativas y borrador de límites entre el exterior de las imágenes públicas y el entorno privado donde se proyectan.

Las demandas relacionadas con las esferas públicas y privadas femeninas convergen en la configuración conflictiva que ambas películas operan sobre el cuerpo de las protagonistas. La relevancia del cuerpo femenino como locus cuestionador de límites surge asociado a los temas de maternidad y abuso sexual. Éstos, a su vez, exponen las operaciones de violencia contra la subjetividad femenina encubiertas en el tratamiento dado al cuerpo de la mujer en esos casos. El cuerpo femenino se construye así como una categoría que se codifica atendiendo al contexto en el que surge, no como un *a priori* de la subjetividad femenina.

En *Gary Cooper* Andrea acude al ginecólogo quien le anuncia que ha de interrumpir su embarazo debido a un avanzado estado de tumoración, cuya cura implica extirparle parte del aparato reproductor y puede poner a riesgo su vida. La visita al médico se presenta de forma negativa para Andrea, puesto que ella no ejerce ningún control sobre el discurso médico, cuyo conocimiento y control del cuerpo femenino es emblemático de los avances intrusivos de la institución médica en los cuerpos de las mujeres (Kaplan, E. 1992: 215), que ya mencionamos en *El mismo mar* con referencia a la maternidad. La cámara presenta la situación de manera alienante por medio de la fragmentación del cuerpo de Andrea conforme es inspeccionado por el médico, de la separación entre las imágenes corporales y la evaluación médica que el doctor emite, de la tecnicidad del lenguaje empleado por el especialista y de la frialdad ambiental rodada en azules y grises.

En ocasiones anteriores, según se menciona en la película, ella se quedó embarazada pero optó por el aborto, el cual supeditó a sus obligaciones profesionales. Esta vez, sin embargo, la seriedad de su enfermedad le crea un

sentimiento de impotencia y tanto la manipulación como el control del cuerpo femenino por parte de la institución médica contribuyen a reafirmar la posición de Andrea como sujeto sin posibilidad de actuar sobre su cuerpo. A partir de este momento adopta una nueva perspectiva de su imagen corporal, a la que percibe como separada de sí misma. Ese sentimiento de extrañamiento se podría leer como paradigmático de la dicotomía entre el poder que se les atribuye a las mujeres en la emancipatoria narrativa democrática y las dificultades experimentadas desde instancias particulares cuando la narrativa nacional se cruza con otros discursos occidentales sobre la mujer.

Resulta significativo el hecho de que el malestar que le provoca esta nueva visión de su cuerpo esté asociado a la maternidad. Hirsch (1989) analiza ese malestar en relación al control que la mujer comienza a ejercer en los espacios públicos. Según esta autora:

Nothing challenges a very hard-earned and still enormously fragile sense of control more than the vulnerabilities and dependencies of maternity — dependency on the unpredictabilities of female bodies, on an alienating yet necessary medical establishment, on the men who in one form or another are involved in the production and rearing of children (and this is true even for single or lesbian mothers), on the society which along with women and often in opposition to them shapes children's development and women's own capacities to care for them, and on the children themselves.
[...] Nothing entangles women more firmly in their bodies than pregnancy, birth, lactation, miscarriage, or the inability to conceive (Hirsch 1989: 165-166).

En el pasado, para Andrea la maternidad suponía una opción desechable que ella manejaba “cómodamente” haciendo coincidir el aborto con el final de sus rodajes, como sarcásticamente le comenta a su jefe. La maternidad se enmarca así como una opción excluyente para una mujer que se ha dedicado a su carrera

profesional.⁹¹ En el contexto histórico español no resulta extraña tal consideración si tenemos en cuenta la fuerte carga ideológica que el franquismo proyectó sobre la función materna y que excluía cualquier otra vía de desarrollo femenino. Incluso en el presente narrativo en el que desea ser madre el hecho de que tal posibilidad se configure como una amenaza para su integridad construye la función materna como conflictiva para la mujer que ocupa espacios públicos. La problematización de este rol desde la perspectiva de la mujer profesional no sólo pone de manifiesto las dificultades de asumir un papel fuertemente apropiado tanto por discursos represores en el pasado régimen como por las narrativas hegemónicas occidentales, sino que además desmitifica los supuestos goces atribuidos a la nueva situación de la mujer como resultado de la emancipación femenina. Ahora bien, no hay que olvidar tampoco que esta perspectiva es la proyectada por un tipo específico de mujer educada de clase media con éxito y que supuestamente acostumbra a ejercer el control sobre su trabajo. Tendremos oportunidad de analizar si tal valoración es válida entre otros grupos de mujeres cuando abordemos el tema de la mujer empleada como mano de obra en *El pájaro*.

La problematización de la maternidad como experiencia se acentúa además en las diferentes escenas en que asistimos a encuentros entre Andrea y su madre (en el caso de *Gary Cooper*) o Carmen y su hijo o Carmen y su propia madre (en el caso de *El pájaro*). En la primera el distanciamiento se introduce desde el mismo momento en que Andrea traspasa la entrada al hogar materno y la criada no la reconoce. Se caricaturiza en forma de anteojos que la madre utiliza

⁹¹ La misma dicotomía se planteaba en Martín Gaité “o eres madre o te haces persona” (Martín Gaité 1979: 145); volveremos sobre este aspecto en el siguiente capítulo

para poder ver mejor a su hija. La distancia entre madre e hija se enfatiza en el silencio de ésta ante las críticas maternas sobre el atuendo, la apariencia física y la vida independiente que lleva lejos del hogar materno, lo cual provoca que la madre haya de comprar revistas para enterarse de lo que ocurre en la vida de su hija. La respuesta de Andrea, poniendo en duda el que incluso de esa forma la madre pueda saber algo de su vida, expone el alejamiento que la hija siente con una madre aprensiva que ante su visita sólo parece interesada en quejarse, inspirar pena, hacerla sentir culpable o irse al teatro con sus amigas. Por otro lado, la mención a las revistas apoya la idea de la creciente influencia de los medios de comunicación, que mencionamos a propósito de TVE, como borradores de los límites entre la esfera de lo público y lo privado y subraya su función tanto como generadoras de información de la realidad exterior como de moldeadores de patrones de conducta.⁹²

Resulta un tanto simplista la representación de la figura materna, la cual, al igual que la madre de Carmen en *El pájaro*, como representantes de una maternidad conceptualizada en términos franquistas, es vista desde un punto de vista negativo.⁹³ Al igual que con *El mismo mar de todos los veranos* la madre se encuadra en el lugar de interlocutora silenciosa que ya discutimos, puesto que a pesar de hablar su presentación es estereotipada. En *Gary Cooper* y *El mismo* tal encajonamiento podría entenderse dada la falta de distancia histórica, pero como hemos ido viendo esta representación es mucho más compleja de lo que, en

⁹² Recordemos también que en *Cria cuervos* Irene, la hermana adolescente, se dedicaba a recortar fotos de mujeres de las revistas.

⁹³ Esta crítica al anterior régimen aparece de nuevo en la estereotípica semblanza que se realiza en el personaje de la anciana de clase alta a la que Carmen se niega a restaurar un cuadro.

apariciencia, se le intenta reducir.⁹⁴ Pero en *El pájaro* tal perpetuación es difícil de entender, especialmente si tenemos en cuenta otras narrativas contemporáneas como las de Aldecoa, Almodóvar, Martín Gaité o Roig en que se intenta romper con la monodimensionalidad de la oficialidad franquista.⁹⁵ Además los orígenes de clase media-alta rural catalana de la protagonista sitúan la perpetuación del discurso sobre la maternidad dentro del contexto más general de permeabilidad de ciertos sectores de las clases altas catalanas ante las proyecciones ideológicas del franquismo. Lo decepcionante es que tal permeabilidad/intrusión se personifica nuevamente en la figura materna, construyendo al padre en una idealizada posición similar a la que operan narrativas como *Cinco horas con Mario* (Delibes 1966), *El espíritu de la colmena* (Erice 1973), *Elisa, vida mía* (Saura 1978), *El Sur* (Erice 1983), *Porque éramos jóvenes* (Aldecoa 1986) o *Alas de mariposa* (Bajo Ulloa 1991), es decir incomprendido y/o oprimido o interesado en cuestiones políticas contra el régimen franquista.

A pesar de los más de diez años que separan ambas películas la simplificación de lo materno es consistente. Esta continuidad se puede leer como paradigmática de que los grandes cambios que se auguraban en la transición no han variado significativamente la percepción de algunas imágenes heredadas del pasado, al igual que tampoco se han materializado ciertas promesas del gobierno. La situación de la mujer ha ido evolucionando, las estadísticas indican que desde 1986/87 el número de mujeres en la Universidad empezó a rebasar al de los hombres hasta alcanzar un 85%, frente a un 80% en la población masculina, pero

⁹⁴ Por otra parte, como ya indicamos al comienzo de este trabajo, la problematización de la maternidad no comienza con la democracia

⁹⁵ En el último capítulo analizaremos en profundidad las propuestas de algunas de las narrativas que intentan romper con esa monodimensionalidad.

las especialidades elegidas seguían estando influenciadas por estereotipos sexistas (Brooksbank Jones 1997: 67). El contexto político se plasma en *El pájaro* por medio de las críticas que la madre, simpatizante del franquismo, emite sobre el actual gobierno. La protagonista intenta justificar la actual situación diciendo que “los suyos” (el PSOE) empezaron haciéndolo bien pero no bastaba con derrocar la dictadura. Aunque la primera parte de esta afirmación delata cierta ceguera histórico-política (puesto que habría que preguntarse para qué sectores de la población empezaron bien, es decir, para las clases medias especialmente),⁹⁶ la segunda parte se podría leer como admisión de la necesidad de revisar el legado franquista desde nuevas perspectivas, aspecto que analizaremos en profundidad en el siguiente capítulo.

Al contrario de lo que ocurre con el papel de la madre de Carmen, la protagonista en su propio papel de madre no es tratada severamente por parte de la narrativa. La película se detiene precisamente a explorar los condicionamientos y dificultades del personaje en ese rol. El filme comienza con una escena en la que ha ido a visitar a su hijo y éste le recrimina su falta de sentimiento maternal y la excesiva atención que ella y su marido le prestaron siempre al trabajo en detrimento de la relación filial. La narrativa, sin embargo, no sólo le da la oportunidad a Carmen de defenderse sino que además está construida precisamente sobre el viaje de búsqueda personal en el que se embarca para analizar los papeles que ha desempeñado a lo largo de su vida. Al igual que en *Gary Cooper*, la maternidad se plantea inicialmente como una opción excluyente respecto al trabajo. Su estatus como constructo cultural y no como instinto innato

⁹⁶ Para una introducción a la evolución de las clases medias en la democracia véanse Lewis (1994) y Preston (1990a).

es, sin embargo, subrayado por Carmen y su nuera Nani cuando ambas admiten que carecen de la habilidad para manejar al bebé.

En este contexto podríamos leer la primera secuencia de *El pájaro* como emblemática de la disociación discursiva maternidad v. trabajo. La figura de Carmen aparece de espaldas y en sombras en el cincel de la puerta de entrada a la cocina donde su hijo está preparando una tortilla. La protagonista se hace visible sólo cuando entra en ese espacio tradicionalmente asociado con el ámbito privado de acción en que la mujer adquiere su visibilidad social a través de su rol como madre/esposa. Sin embargo, en este lugar la protagonista no se siente cómoda como muestran sus movimientos al tocar la sartén y las ropas de mujer de negocios que lleva. Éstas últimas están más asociadas al tipo de indumentaria de la mujer profesional de final de los 80 y principios de los 90, las cuales siguen mostrando, aunque de forma diferente, cierta masculinización en el uso de hombreras, característica que, como Tasker (1998) señala, dio lugar al término “power dressing”:

Women’s entry into previously restricted areas of work in the 1980s (re)produced a ‘new stereotype’ (that of the independent woman) and a ‘new’ look —crystallised in the phrase ‘power dressing’. The shoulder pad (and shoulder pad build-up) was to become a symbol and symptom of women’s attempts to carve out a space for themselves in the world of work (Tasker 1998: 35).

Como mencionamos anteriormente, la adopción de este tipo de vestimenta forma parte de un nuevo tipo de estrategias de visibilización en la esfera pública. Carmen puede no haber alcanzado el éxito en sus roles de esposa y madre, según le recrimina su propia madre, pero definitivamente su forma de vestir pone de manifiesto el éxito profesional que ha alcanzado como restauradora que puede permitirse el lujo de despreciar a clientes de ascendencia aristocrática conforme la

película muestra. Su notoriedad profesional no es, sin embargo, garante de felicidad como se pone de manifiesto en la búsqueda personal que emprende como resultado del abuso sexual que sufre: a la salida de casa de su hijo Carmen es atacada por un grupo de hombres que la fuerzan y roban su coche. A raíz de este incidente, y al igual que ocurrió con la enfermedad en el caso de Andrea, la protagonista se comienza a cuestionar los diferentes roles asumidos y explora su pasado y su presente en busca de una imagen en la que reconocerse a sí misma.

La violencia ejercida sobre el cuerpo de la mujer se presenta nuevamente como detonante del viaje introspectivo. Ello subraya la relevancia de la identidad sexual en la asunción socio-histórica de roles femeninos, no como lugar originario de esencia alguna sino como vector operante en la incardinación de la mujer como sujeto histórico. Ahora bien, desde este punto de vista resulta un tanto problemática la reducción de tal experiencia al ámbito de lo privado pues no sólo la protagonista no la comparte con nadie sino que no la denuncia, lo cual socava la crítica sobre los espacios de visibilidad de la mujer en la democracia. Al mantener el abuso en secreto podríamos argumentar que la narrativa no consigue explorar la responsabilidad de un nuevo estado de derecho en lo que respecta a la violencia, sexual o no, que todavía sufren las mujeres en democracia, aspecto que trataremos en profundidad en el siguiente capítulo.

Parece relevante mencionar en esta coyuntura el indudable guiño al/la espectador/a en la escena en que Carmen se está duchando. Ésta nos recuerda otra mucho más famosa escena de la ducha en *Psycho* (Hitchcock 1960), la cual se ha interpretado en ocasiones como un intento de destruir la amenaza que un nuevo

tipo de mujer profesional personificado en Marion constituye para Norman.⁹⁷ Después de tantos años el cuerpo de la mujer profesional sigue configurándose como un espacio conflictivo, aunque no amenazante, quizá porque la perspectiva presentada no es la de un personaje masculino sino la de la mujer respecto a sí misma. En todo caso, la figura de esta mujer independiente continúa siendo problemática puesto que, a pesar de los muy liberados discursos democráticos, cuando la maternidad entra en la esfera pública como alternativa disponible a la mujer profesional, los discursos oficiales vigentes son todavía reacios a hacerla visible como una responsabilidad del estado o del hombre en las parejas heterosexuales. Se sigue considerando como una opción de carácter privado que atañe esencialmente a la mujer, idea que coincide con las opiniones de los/as jóvenes en estudios sociológicos sobre la definición vocacional (Instituto de la Mujer 1990: 94).

Las diferentes posiciones que Carmen revisa en su viaje introspectivo la trasladan de Madrid a Ripoll y posteriormente a Almería. Esos lugares adquieren connotaciones simbólicas al ser asociadas con personajes específicos en la vida de la protagonista. En Madrid Carmen vive con su compañero con quien no parece mantener una relación satisfactoria dada su reticencia a compartir con él la grave experiencia por la que ha pasado. Lo que sí comparten sin embargo es su identidad lingüística: ambos hablan catalán en el ámbito privado del hogar. La reducción de esta lengua a la esfera de la dinámica personal en el espacio geográfico de la capital no sólo hace referencia al origen geográfico de la protagonista, sino al estatus periférico y marginal de esta lengua respecto a la

⁹⁷ Para un análisis de *Psycho* véanse Modleski (1988) y Wood (1991)

oficialidad del castellano fuera de Cataluña. Coincidimos, no obstante, con Martí-Olivella (1997) en que la inclusión del catalán en la narrativa se puede leer como resultante de un movimiento discursivo que intenta dar relevancia a identidades genéricas, lingüísticas, geográficas, sociales, etc, que se situaban en los márgenes de la oficialidad, es decir, de un movimiento que intenta hacer visible aquello que antes era excluido. Aún así, esa multiculturalidad presenta ciertas limitaciones como veremos a propósito de la estancia de Carmen en el sur.

El proyecto de exploración de identidades se simplifica en la representación del hogar infantil de Carmen. La vida de Carmen en el Ripoll natal se enmarca entre la incompreensión de la madre, castellano-parlante y símbolo del régimen franquista que añora y el padre, catalano-parlante y aparentemente oprimido por una mujer demasiado quejosa y dominante. La película no sólo idealiza la figura paterna frente a la materna sino también el campo sobre la ciudad.⁹⁸ A pesar de la belleza de las imágenes campestres tanto en Cataluña como en Andalucía no se puede evitar pensar que las únicas voces que se dejan oír son aquellas de los representantes de las clases medias altas, propietarias de la tierra concretamente en Cataluña. Tal idealización oscurece las diferencias de clase en la configuración de narrativas femeninas, silenciamiento que alcanza su mayor expresión en las escenas del sur.

La narrativa construye el sur con colores cálidos y con música de flamenco envolviendo el paisaje. Constituye el lugar idóneo, alejado de la ciudad, que va a posibilitar el re-definición de la feminidad de la protagonista. La elección del sur, con las connotaciones místico-esencialistas que conlleva, problematiza, sin

⁹⁸ La exaltación rural en el discurso nacionalista catalán se remonta al siglo diecinueve en la figura del obispo Torras i Bages (Woolard 1989: 24)

embargo, el proyecto narrativo de explorar vías alternativas de conceptualización de la mujer que subviertan los discursos vigentes sobre la feminidad y pone de relieve, precisamente, las dificultades inherentes al intento de transgresión de los parámetros ideológicos en la construcción de nuevas narrativas. A pesar de ello, la protagonista se aventura en un terreno que desde la perspectiva de la sexualidad “aceptada” se podría considerar potencialmente subversivo: el del lesbianismo.

En *Gary Cooper* este tema ya apareció de forma taimada asociado, por un lado, al personaje del actor homosexual a quien Andrea le confiesa su grave estado de salud. La referencia en este caso nos traslada a la dictadura para criticar el hecho de que la homosexualidad se consideraba un acto criminal penalizable con la cárcel. Por otro lado, también se representa en relación a las relaciones femeninas a través de la conversación entre Begoña y Andrea en los servicios. Ésta intenta averiguar los sentimientos que subyacen a la tensa y competitiva relación que existe entre ambas. Andrea sostiene que ella lo atribuyó a que Begoña la quería y nunca le perdonó que le gustaran los hombres.

Resulta interesante el hecho de que en el retrato de ambos personajes femeninos la no conformación dentro de los parámetros de la sexualidad femenina establecida, ya sea por orientación sexual en el caso de Begoña o por la aparente masculinización de las actitudes de Andrea, se configure dentro de un sistema de relaciones jerárquicas respecto a sus compañeros varones: Andrea y Begoña son las únicas mujeres profesionales que la cámara muestra mandando a los hombres. Por ello se podría decir que el lesbianismo se presenta, al igual que en la novela de Tusquets analizada, como instrumental y no como una posicionalidad asumible. No ocurre lo mismo con el personaje del actor homosexual cuya orientación sexual sí que se presenta como un posicionamiento problemático en el

anterior régimen y no termina de ser resuelto respecto al actual.⁹⁹ Quizá sea la similitud entre sus respectivas posiciones (en proceso de negociar espacios legítimos en el nuevo estado democrático)¹⁰⁰ lo que empuje a Andrea a compartir su drama.

En *El pájaro* la homosexualidad femenina no se presenta en términos agresivos, como generadora de conflictos entre mujeres mismas o entre mujeres y hombres, sino todo lo contrario. El diferente tratamiento se anuncia en el mismo cuadro que Carmen está restaurando durante su estancia en el pueblo marinero: *María y Santa Isabel* de Murillo, con el que el pintor quiso, según Carmen, expresar “el sentido positivo de la existencia”. Las dos mujeres del cuadro sirven de reflejo anunciador de la relación que se establece entre la protagonista y su nuera Nani. Ésta llega sola con su hijo después de haber sido abandonada por su marido, el hijo de Carmen. Lo que en un principio ésta percibe como una invasión de su privacidad se transforma en una relación de cuidado recíproco. La restauración como oficio se convierte así en la dinámica entre las dos mujeres al observar cómo Carmen se dedica a curar las huellas del tiempo en las imágenes pictóricas con el mismo cuidado con que lo hace con una quemadura de Nani.

La celebración de un modo de relacionarse que cree vínculos positivos entre las mujeres, y no basado en la competencia como aparece en *Gary Cooper*, se hace eco del proyecto de Irigaray de crear un tipo de socialización en el que se potencie “no love of the other without love of the same” (Irigaray 1994d: 191) y en el que se ofrezca a las mujeres la posibilidad de re-inventar relaciones

⁹⁹ Ampliaremos nuestra discusión sobre los diferentes tratamientos genéricos de la homosexualidad al analizar *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*.

¹⁰⁰ Para un estudio de la homosexualidad en la transición democrática véase Aliaga (1997)

mediante la recuperación de mitos y ritos femeninos. La misma Carmen hace referencia a la necesidad de re-descubrir un *otro* femenino semejante a sí misma en su lectura del poema de Ángel González *Me basta así*:

Si yo fuese Dios
y tuviese el secreto,
haría
un ser exacto a ti.

Morgan (1994-95: 334) apunta un dato interesante y es que el poema continúa:

si yo fuese Dios,
podría repetirte y repetirte,
siempre la misma y siempre diferente.

Este proyecto plantea los mismos problemas que analizamos en relación a *El mismo mar*, puesto que la relación lesbiana entre Carmen y Nani se presenta como carente de especificidad respecto a la búsqueda de un nuevo vínculo entre las mujeres. El lesbianismo acaba siendo simplemente una etapa más en la exploración de la sexualidad femenina (aspecto que se repite en el resto de la trilogía de Tusquets). Además, el intento de crear un tipo de relación diferente se restringe una vez más al ámbito de lo privado, lo que construye la relación lesbiana como invisible en los espacios públicos,¹⁰¹ como ajena a los condicionamientos de variables hegemónicas sociales constituyentes de la identidad y que precisamente sitúan la homosexualidad en los márgenes.

Nani se acaba marchando con un hombre que ha conocido en el pueblo, y Carmen permanece en la casa de la playa con su nieto intentando recuperar así un

¹⁰¹ Sobre la invisibilidad del lesbianismo en el cine véase Wilton ed (1995)

aspecto de su identidad que desechó en el pasado: la maternidad.¹⁰² Esta intercambiabilidad de la función materna, desechable por parte de Nani y adoptada por Carmen clausura insatisfactoriamente el viaje personal narrativo y arroja cierta trivialización sobre un aspecto que durante toda la película ha desencadenado tensiones. El final es un tanto idílico y simplista si se considera la serie de cuestiones planteadas tanto en *Gary Cooper* como en *El pájaro* respecto a la problemática relación entre maternidad y trabajo en la constitución de nuevas narrativas femeninas.

El proyecto de busca es, por otra parte, objetable en la proyección narrativa de personajes femeninos pertenecientes a otra especificidad geográfica y/o de clase. Nani comienza a trabajar como jornalera en el campo en compañía de otras mujeres. La diferencia respecto al resto de las trabajadoras se establece a través del acento andaluz de éstas, su apariencia rural y la evidente falta de costumbre de Nani ante tales trabajos rurales, puesto que es maestra. La estereotipicidad en la representación se pone de manifiesto cuando sus compañeras de labor aparecen felizmente cantando flamenco mientras realizan las no precisamente enriquecedoras tareas de recolección. No se da mayor importancia al hecho de que el jefe de todas ellas es masculino, a que todos los trabajadores son mujeres y a la relación de estas variables con que ese tipo de trabajo está caracterizado por la inseguridad laboral, especialmente en Andalucía. La invisibilidad narrativa de una voz proveniente de un *otro* femenino que no

¹⁰² Elemento que aparece simbolizado pictóricamente en una de las imágenes que Carmen está restaurando: la de una virgen con niño.

encaje dentro de las inquietudes de la mujer de clase media es flagrante en el caso de la niña gitana que se encarga de cuidar al bebé.¹⁰³

En este caso asistimos no sólo a un borramiento de la diferencia de clase sino también de la diferencia étnica mediante, por un lado, la eterna asociación del sur con la raza gitana y, por otro, la estereotipificación de la mujer gitana como más en contacto con los cuidados necesarios en la maternidad, como simboliza el hecho de que es simplemente una niña la que lleva a cabo tales funciones. Por todo ello, discrepo de la interpretación de Morgan (1994-95) en su consideración de que la película articula *una* voz femenina. Si hay algo que precisamente falla en la narrativa (y añade riqueza a la exploración) es el intento de orquestar en una sola voz las diferencias que diversos personajes femeninos inscriben en el texto. Fallo que a su vez es emblemático de la imposibilidad de orquestar en una única narrativa social-democrática las conexiones/tensiones de la pluralidad social e histórica.

El dilema que se planteaban en los años ochenta entre maternidad y trabajo se resuelve sólo aparentemente en *El pájaro*: ahora Carmen puede dedicarse a ser madre sin poner en peligro su trabajo. Ahora bien, para ello se ha tenido que asegurar primero una estabilidad económica, una cuidadora en forma de la niña gitana y un horario laboral que cómodamente puede llevar a cabo en la esfera privada del hogar. Las cosas parecen haber cambiado, efectivamente pero sólo para aquellos sectores de la sociedad que gozan de cierto poder económico. El silencio de las mujeres de la clase trabajadora constituye el contrapunto de tal

¹⁰³ Para una introducción al estudio de cuestiones de clase, raza y feminidad en el cine véase Tasker (1998: 24-25).

cambio. La crítica feminista (Gallop 1986; Showalter 1985) ha destacado la existencia de ese subtexto mudo en los textos de la mujer de clase media:

We must know the women of another class whose labor we rely on so that we can write: the women who clean our houses, care for our children, type our manuscripts [...] (Gallop 1986: 146).

La erradicación de la diferencia también opera en la misma relación lesbiana que se establece entre Carmen y Nani, puesto que la búsqueda de la otredad se reduce a una otra semejante a sí misma, es decir a otra mujer de su misma clase social. Como Michie (1992) señala, en este caso:

[...] lesbianism becomes a form of autoeroticism, and women's relation with each other [...] becomes, quite explicitly, the relation of like to like, same to same (Michie 1992: 177).

La crítica a los huecos o vacíos narrativos que impiden la visibilización de las tensiones emergentes entre diferencias nacionales (autóctonas o extranjeras), sexuales, étnicas, de clase y generacionales no invalida, sin embargo, la exploración que ambas películas llevan a cabo. Ambos textos epitomizan las problemáticas planteadas en España por parte no sólo de los discursos feministas de la igualdad y de la diferencia sino de los discursos que no encuentran una representación legítima en las narrativas democráticas a no ser que sea como instrumentales. Nos referimos a las cuestiones provenientes de aquellos grupos de emigrantes, homosexuales, gitanos, mujeres de clase trabajadora o rurales cuya presencia irrumpe tangencial pero significativamente en las narrativas como ejemplos de las colectividades marginadas en/a pesar del proyecto democrático.

En cuanto a los discursos emancipatorios sobre las mujeres, *Gary Cooper* correspondería a una primera etapa del feminismo español caracterizada por sus reivindicaciones sociales basadas en la igualdad de los sexos y constituiría, desde

este punto de vista, una crítica a las dificultades de percepción y asunción de tal discurso por parte de las mujeres. *El pájaro*, en su intento de re-descubrir una identidad femenina, estaría llevando a cabo una propuesta enarbolada por las feministas de la diferencia, mostrando en su recorrido la complejidad de las variables que articulan esa diferencia.

Así pues, a lo largo de este capítulo hemos podido ver cómo las búsquedas narrativas están permeadas de cuatro elementos:

1- marginalización narrativa de la figura materna, la cual es paradigmática del intento de excluir, simplificar el pasado y/o reducirlo a imágenes estereotipadas;

2- cierta confusión de valores en el posicionamiento femenino provocada por la conjunción del legado del pasado, narrativas occidentales, la emergencia de nuevas libertades y los discursos sobre la emancipación de la mujer;

3- desencanto, resultante tanto de cierta tardanza generacional como del reconocimiento de la ineficacia de los discursos vigentes para proporcionar espacios de visibilidad que legitimen formas contestatarias de participación social.

4- instrumentalización de ciertas *otredades* en la legitimación de las narrativas vigentes.

3.3. Reescribiendo el pasado en *Nubosidad variable* (Martín Gaité 1992), *Mujeres de negro* (Aldecoa 1994) y *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Díaz Yanes 1995)

Junto con el sentimiento de desencanto que surge en los años ochenta a raíz de la disparidad entre los cambios deseados y los realizados por el partido socialista empieza también a consolidarse una imagen de España moderna, abierta a Europa y a los mercados mundiales que promete colocar a España y a los

españoles en el eje del avance y el desarrollo. Esta imagen es indudablemente la que se proyectó en 1992 a raíz de la Expo de Sevilla, la conmemoración del V Centenario del descubrimiento de América, los Juegos Olímpicos de Barcelona y la celebración de Madrid como Capital europea de la Cultura, y a la que ha contribuido el éxito internacional de las películas de Almodóvar, como apuntamos en la introducción. Es también la que se recoge en análisis como los de Montero (1995a) y Kinder (1997), los cuales hacen recuento desde el presente de los noventa de los exitosos cambios que se han producido en España con el gobierno socialista y la instauración de la democracia. Montero afirma que la eterna España rural con sus mujeres de negro y sus viejos con boinas y garrotes no existe, mientras que Kinder habla del “successful refiguring of Spain” como “the Socialists’ most important accomplishment” (Kinder 1997: 3).

Sin embargo, como Graham y Sánchez (1995) observan en su crítica del discurso celebratorio de los acontecimientos de 1992 esta visión:

[...] tended to neglect the past and glorify the present. Indeed this seemed to be part of an official attempt to represent Spain’s new, ‘modern’, democratic national identity as if it were built on a *tabula rasa*, thus avoiding confrontation with the cultural, social, regional, and political tensions that have plagued Spain since its emergence as a nation-state (Graham y Sánchez 1995: 406).

Entre los problemas con que se enfrentaba el país en esos momentos estaba la recesión después del crecimiento económico del segundo lustro de los ochenta. El presente parecía estar además jalonado de referencias al pasado en forma del escándalo de corrupción dentro del PSOE, la constante escalada del PP (el cual empezó ganando las elecciones europeas en 1994 y terminó ganando las generales en 1996), y los todavía existentes atentados de ETA.

El marco legal y social de la mujer había mejorado con la implementación de los dos Planes para la Igualdad de Oportunidades de las Mujeres (en 1988 y en 1993). Mientras que el Primer Plan intentaba cambiar cuantitativamente la situación social y jurídica de la Mujer, el Segundo pretendía incidir en las estructuras y actitudes de los ciudadanos.¹⁰⁴ No obstante, a pesar del cambio de actitudes en las nuevas generaciones respecto a la división del trabajo, el creciente acceso de la mujer a esferas públicas ha creado nuevas tensiones y situaciones de discriminación que ya adelantamos en el capítulo anterior. La desigualdad se pone de manifiesto en las condiciones de trabajo y promoción profesional.¹⁰⁵ El desempleo afecta con mayor intensidad a las mujeres: 23,8% frente a 12,3% en los hombres en 1991. Aquéllas desempeñan principalmente puestos inferiores y peor pagados: 72,5% de lo que ganan sus compañeros en igual situación laboral en 1992; se encuentran en peores circunstancias: 38% de los contratos femeninos eran temporales en 1994-95 (Threlfall 1996: 141), aparte de seguir enfrentándose con el discurso exclusivista entre trabajo y maternidad que ya observamos anteriormente.

En este contexto surgen las narrativas elegidas como foco de estudio en el presente capítulo. Las revisiones del pasado que llevan a cabo no indican precisamente la desaparición de “mujeres de negro” ni la aceptación de una nueva España moderna y democrática bien entrados los noventa. Ahora bien, su existencia revela un interés por revisar positivamente el pasado de España en femenino en un intento de revalorizar figuras desterradas aparentemente (por

¹⁰⁴ Para una exposición detallada de tales medidas véase Instituto de la Mujer (1995).

¹⁰⁵ Para una exposición ampliada de esta situación véanse Brooksbank Jones (1997), Paz Benito (1992) y Threlfall (1996).

olvido o simplificación) de la memoria histórica oficial de la democracia. Para ello se exploran modos de acceso e intervención en el espacio simbólico de la cultura que no tengan que pasar por una adopción de estrategias masculinas o de exclusión y que expongan la violencia simbólica, social y física que las mujeres siguen sufriendo en un nuevo estado de derecho.

Los personajes de nuestras historias vuelven al pasado a través de la recuperación de figuras maternas que hablan por sí mismas o a las que se les reconoce su papel de legatarias resistentes. Con ello las protagonistas intentan entender sus posicionamientos en los capítulos de la reciente historia española y construir nuevas narrativas personales e históricas que desvelen los mecanismos de narratividad operantes en su incardinación como sujetos. En definitiva, las diferentes narrativas pretenden mediante diversas estrategias (la multivocalidad, la autobiografía de efectos pendulares, la memoria, la hibridización de géneros filmicos etc.) reescribir historias silenciadas dentro de la Historia. La importancia de estos textos reside en su afán de recuperar lo materno desde perspectivas no reduccionistas que reconozcan la autoridad de voces maternas discrepantes y revaloricen el matrilineaje en la negociación de posturas disidentes en un régimen de libertades democráticas. No nos proponemos presentar los textos analizados en este último capítulo como innovadoras soluciones sino como propuestas de vías de resistencia.

3.3.1 Re-textualización de la maternidad en *Nubosidad variable* (Martín Gaité 1996 [1992]): voces maternas disonantes

I shall speak about women's writing: about *what it will do* Woman must write her self must write about women and bring women to writing. from which

they have been driven away as violently as from their bodies—for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text—as into the world and into history—by her own movement (Cixous 1981a: 245).

Como haciéndose eco de la conocida cita de Cixous, *Nubosidad variable* (Martín Gaité 1996 [1992]) plantea una relectura en femenino a través de la escritura. El texto que las protagonistas Sofía Montalvo y Mariana León componen a través de su intercambio epistolar supone un ejercicio de introspección en el que ambas mujeres intentarán recobrar un pasado vivido en compañía y revisar las respectivas trayectorias personales en el contexto de la consolidación de la democracia. La novela resultante, en la que las dos amigas reinscriben sus diferentes subjetividades a medida que se escriben entre ellas, nos ofrece la posibilidad de explorar una respuesta alternativa y creativa a concepciones reduccionistas de la maternidad, tanto las construidas por el franquismo como las planteadas en democracia. *Nubosidad* reconoce las dificultades de la búsqueda por un espacio en femenino en la escritura/en el texto/en la historia, pero reclama la necesidad de re-cuperar una imagen de la maternidad diferente que posibilite una relación disidente con el lenguaje, la cultura y la representación tanto en el contexto español como en general.

El intento de subvertir el discurso franquista así como el interés por llevar a cabo tal subversión desde una posición femenina son temas comunes en los textos filmicos y literarios investigados hasta ahora en nuestro trabajo. También son elementos familiares en la narrativa de Martín Gaité.¹⁰⁶ En *Retahílas* (Martín

¹⁰⁶ Recordemos que en *Entre visillos* (Martín Gaité 1958) la joven adolescente Natalia, “chica rara” de la novela, aspira a un futuro diferente del que sus hermanas y amigas anhelan. Natalia se resiste a llegar a ser solamente el *otro* proyectado para la mujer en forma de la imagen esposa-madre que el franquismo sostiene.

Gaite 1979), en particular, el personaje de Eulalia, una mujer cuya militancia feminista en los años de la dictadura la lleva a rechazar la maternidad, asume que esa opción comúnmente adoptada por las mujeres no puede ofrecer vías de realización. No ocurre lo mismo con su cuñada Lucía a quien la protagonista recuerda abogando por un tipo diferente de maternidad:

“En España, Lucía, no cabe compaginar, lo sabemos de sobra, o eres madre o te haces persona.” Pero a ella [Lucía] le escandalizaba aquella alternativa tan dogmática, le parecía una clasificación de libro de texto malo; se podía inventar algo distinto de lo que veíamos a nuestro alrededor, y eso era lo apasionante, una forma de ser madre que no tuviera por qué excluir la de seguir siendo persona. ¿Por qué razón el concepto de madre iba a ir inevitablemente unido a quejarse y suspirar o a tiranizar o a seguir rutinas?, ¿por qué?, era una dedicación en la que estaba todo por hacer y requería más ánimo y más imaginación que ninguna (Martín Gaité 1979: 145-146).¹⁰⁷

Suleiman (1985) se plantea la misma pregunta al hablar sobre dicha dicotomía en el marco de la escritura y va más allá al sugerir, siguiendo a Kristeva (1986c), la necesidad de revisar la relación entre maternidad y creatividad:

Is there no alternative to the either/or? Will we ever be forced to write the book and deny the child (not the child we were but the child we have, or might have) or love the child and postpone/renounce the book? Or is Kristeva right in insisting that “while a certain feminism takes its pouting and its isolation for protest and perhaps even for dissidence, genuine feminine innovation ... will not be possible until we have elucidated motherhood, feminine creation, and the relationship between them” (Suleiman 1985: 360).

La sugerencia que se planteaba con *Retahílas* a finales de los setenta, período de la transición en que, como vimos, se necesitaban nuevos discursos que renovaran los antiguos sobre la relación entre sujeto, género y sociedad, parece que sigue estando por hacer cuando en los noventa aparecen las narrativas objeto

¹⁰⁷ Coincido con Gould Levine (1983b: 295) y Ordóñez (1991b: 196) en que *Retahílas*, en este sentido, supone una novedosa sugerencia en el panorama de los textos analizados hasta ahora. Esta sugerencia surge de nuevo, como indica Solino (1993: 238-239), en *El cuarto de atrás* (Martín Gaité 1978) en el recuerdo de la protagonista C. sobre su madre, aunque el marco de acción de este personaje parece seguir restringido por las limitaciones culturales.

de estudio en este capítulo. El deseo por un tipo de feminidad y maternidad diferentes es en *Nubosidad* tema central de la novela. Ésta desarrolla y profundiza los modos en que las mujeres pueden utilizar las narrativas vigentes (tanto en dictadura como en democracia) para crear posiciones de agente. Esta agencia pasa por la exploración de la apuesta por una concepción de la maternidad diferente, en la que “seguir siendo persona” sea una posibilidad factible y no un mero deseo, sin olvidar exponer la complejidad y las tensiones en juego en tal empresa. La aportación de esta obra consiste en situar ese debate dentro de una discusión mucho más amplia sobre la posición de las mujeres dentro del lenguaje y respecto a la figura de la madre, sobre cómo nombrar y contar la historia desde una parcialidad ni reductora ni excluyente que re-clame a la madre como puente conector con el lenguaje, la representación y el pasado y no la construya como mera receptora silenciosa de la demanda filial como vimos en capítulos anteriores.

La reflexión sobre el proceso de escribir y el sujeto narrativo ha sido también un tema recurrente en la narrativa de Martín Gaité. El carácter metaficcional de sus obras ha sido analizado en numerosas ocasiones y aparece como hilo conductor en obras como *Retahilas* y *El cuarto de atrás*,¹⁰⁸ pero en ninguna de ellas se investiga este aspecto asociándolo con la figura de la madre y la constitución del sujeto femenino en y por el lenguaje. Es especialmente el personaje de Sofía Montalvo el que en nuestro caso nos brinda mayores vías de entrada para empezar a analizar la figura materna, pues en ella la madre aparece

¹⁰⁸ Para un análisis de este aspecto en esas dos novelas véanse los trabajos de Brown (1987), Cibreiro (1995), Durán (1981), Hart (1993: 71-77), Navajas (1985), Palley (1980) y Yahni (1993), y la colección de Servodidio y Welles eds. (1983).

como sujeto agente y escritural. No es así en el caso de su amiga Mariana, psiquiatra de gran prestigio que vive sola y sin hijos y a cuya relación con Sofia nos dedicaremos más adelante.

A través de Sofia asistimos a un discurso en el que la mujer nos habla desde su posición de madre de clase media-alta a finales de los ochenta en España. De esta forma el texto posibilita la representación auto-reflexiva de una identidad femenina en la que la mujer actúa como madre-agente del retrato que se construye, diferenciándolo de las narrativas hasta ahora analizadas. Sofia es un ama de casa de mediana edad (al igual que Mariana puesto que pertenecen a la misma generación) que en el momento narrativo de la novela está pasando por una crisis de identidad en la que se cuestiona su vida y sus papeles de madre y esposa.¹⁰⁹ Reflexiona sobre el proceso de su “propia erosión” y el “deterioro del entusiasmo” (Martín Gaité 1996: 12). Obviamente este cansancio vital no surge de repente sino que es fruto de un desgaste progresivo. A él han contribuido su incapacidad de asumir la posición de esposa de alto standing que su marido Eduardo demanda de ella y el hecho de que sus tres hijos Encarna, Lorenzo y Amelia se hayan independizado.

¹⁰⁹ Welles (1994) ha catalogado *Nubosidad* como una *bildungsroman* de la edad madura y se podría considerar dentro de las que Ordóñez (1991b) analiza en relación a las protagonistas de *La playa de los locos* (Soriano 1955), *La enferma* (Quiroga 1955) y *La trampa* (Matute 1969). Según Ordóñez ellas son mujeres maduras que se debaten entre la frustración de un pasado insatisfactorio y la ansiedad que provoca la escasez de oportunidades en el futuro. Estos personajes se encuentran situados en lo que Woodward (1986) ha denominado como el estadio del espejo del envejecimiento. Éste, contrario al estadio del espejo en el infante, no ofrece ningún tipo de placer al sujeto que se mira en el espejo de su propio envejecimiento, puesto que la imagen que le devuelve es la de un cuerpo decaído, imagen particularmente amenazante en el caso de la mujer, dada la gran carga visual proyectada en su constitución en el discurso del deseo del otro. Sin embargo, en lo que respecta a *Nubosidad*, la imagen de la mujer madura atrapada entre pasado y futuro se subvierte gracias a la relación escritural entre las dos amigas y a las estrategias que Sofia pone en funcionamiento para lidiar con el discurso enajenante de la dictadura en su crecimiento y en su experiencia materno-conyugal.

El desencanto de Sofía respecto a su matrimonio corre paralelo al proceso de transformación por el que ha pasado Eduardo en el que éste se ha ido conformando dentro de las mismas estructuras de poder que ambos criticaron durante la represión franquista. Su transformación es paradigmática de la que el PSOE ha experimentado a lo largo de su andadura democrática desde un socialismo en oposición a un neo-liberalismo capitalista. Como Lewis (1994) apunta el PSOE ha servido como vehículo a través del cual una nueva clase de profesionales (los yuppies) ha alcanzado poder social y económico mediante la política. Sin embargo, desde un punto de vista de la exploración de narrativas particulares, la voz de Sofía ofrece una visión un tanto reduccionista del cambio operado en Eduardo, ya que no profundiza en las tensiones y problemas que él pudo haber sufrido hasta llegar a adaptarse a la posición tan conservadora que ahora ostenta y cuyo principal componente parece ser el poder del dinero:

[...] *ahora* se toma a sí mismo más en serio, y al dinero ya no digamos, es su panacea. Y a la fuerza tiene que ser la mía también [...] Últimamente se compra mucha ropa, entre lujosa e informal, creo que va a la sauna y se peina con gomina (14-15). (La cursiva es nuestra).

Como Carbayo Abengózar (1998) señala, el sentimiento de desencanto de Sofía es paradigmático del de aquellos que cifraron sus ilusiones en el cambio no sólo democrático, sino también en el proyecto socialista y vivieron el divorcio entre los ideales y comportamientos. En el plano de las reivindicaciones de género la desilusión fue doble pues, como analizamos en el anterior capítulo, los cambios políticos y la progresiva incorporación de la mujer a esferas públicas no encontraron eco en una reconceptualización de sus obligaciones y derechos en el

plano personal.¹¹⁰ Sofia, a pesar de haber pasado a un régimen de libertades democráticas, sigue pensando que ha vivido atrapada en posiciones que no le han deparado la felicidad y de ahí surge el cuestionamiento de su propia identidad. Eduardo aparece como uno de los principales contribuyentes en la merma de la confianza de Sofia.

[...] la que no reúne condiciones como ama de casa soy yo. Es un tema que ya viene de antiguo y que se recrudece ante mi rechazo a organizar parties y fiestas similares a las que le dan sus amigos de *ahora*. Me niego a corresponder, a representar el papel de esposa de alto status, que esconde su cansancio tras una sonrisa, lleva la batuta en conversaciones sin fuste, pasa bandejas y se siente pagada de su trabajera con la típica frase: “Has estado maravillosa, querida”, que le dirige el marido cuando se van los invitados [...] (73). (La cursiva es nuestra)

No es solamente en el plano social donde se produce una deformación de la imagen de la protagonista. Su aspecto físico es también objeto de control y enjuiciamiento cuando su marido le sugiere que no vaya vestida como una “pordiosera” (18), añadiendo así las usuales connotaciones peyorativas a un vocablo que entre ellos tuvo en un principio carácter liberador:

Ir de pordiosera [...] fue acuñada por el mismo Eduardo y en su versión primera, de hace unos treinta años, “ir de pordiosera” equivalía a actitud independiente, no tenía la menor connotación peyorativa, todo lo contrario. A él entonces le gustaba que yo no me maquillara, le gustaba mi disponibilidad inmediata, mi forma de vestirme, de moverme y de dar una opinión contra corriente, me decía que era gitana y que no se me ocurriera nunca convertirme en paya; y una vez me contó que cuando me estaba esperando y me veía venir a lo lejos, decía para sus adentros: “mi pordio, allí viene mi pordio”. O sea, que “ir de pordiosera” llegó a desembocar en una especie de piropo; yo era “la pordio”, y me encantaba serlo. *Ahora* la expresión, evidentemente, se había vaciado de aquella carga semántica (18). (La cursiva es nuestra)

Eduardo no es el único que le devuelve una imagen de inadaptación a lo que se espera de ella. Esta imagen es legitimada por el psiquiatra al que un día

¹¹⁰ La narrativa de Roig y Montero está también plagada de personajes femeninos en la misma coyuntura.

Eduardo autoritariamente le aconseja ir: “Contigo, Sofia, hay que tomar una determinación. Espero que colabores” (113). La institución médico-psicoanalítica aparece de nuevo como un discurso que encapsula y construye la normalidad femenina. El psiquiatra etiqueta las dificultades de Sofia por ceñirse a la posición reductora que su entorno le ofrece como una patología consistente en un encerramiento obsesivo en sí misma y que es catalogado como “vivencias de irrealidad”. No es de extrañar que Eduardo, con el paso de los años y después de alguna que otra depresión por parte de la protagonista, se dirija a ella como “la pobre Sofia’, dejando traslucir [su] edad crítica y [su] incapacidad de adaptación al medio” (82). Además Sofia es encasillada por otros en la posición estereotipada de ama de casa frustrada: el arquitecto Gregorio Termes “con su cultura de ejecutivo traspasado por las más recientes corrientes europeas” (16) la sitúa entre “las amas de casa adocenadas y carentes por completo de sentido estético” (17), estereotipo cruel que esconde las tensiones de mujeres atrapadas en una búsqueda en ocasiones infructífera. Ejemplo de ello son los personajes de Daniela y Fefa, esposas que después de haber sido abandonadas en su madurez por sustitutas más jóvenes cuestionan tanto su propio valor como el de la vida que han llevado, puesto que ésta siempre había dependido de su posición en el discurso del otro: sus maridos.

En el caso de Sofia los diferentes reflejos distorsionados que encuentra de sí misma en el discurso de los otros no le han impedido la construcción de estrategias con las que subvertir de alguna forma las reductoras posiciones que el medio circundante le ofrecía. La escritura epistolar a su amiga muestra la capacidad de crear formas alternativas para precisamente adaptarse a un medio

que en numerosas ocasiones le ha resultado alienante. Ya desde pequeña en los años de crecimiento durante la dictadura

A ella le gustaba inventar palabras y desmontar las que oía por primera vez, hacer combinaciones con las piezas resultantes, separar y poner juntas las que se repetían. Las palabras un poco largas eran como vestidos con corpiño, chaleco y falda, y se le podían poner el chaleco de una a la falda de otra con el mismo corpiño o al revés, que fuera la falda lo que cambiase (114).

En un contexto donde el discurso franquista imponía una versión monolítica y rajatablante de los conflictos sociales Sofia simboliza la capacidad de un sujeto femenino por fisurar ese discurso jugando con las mismas armas utilizadas para imponerlo: el lenguaje. Como ejemplo nuestra protagonista nos hace partícipes de una anécdota ocurrida con su profesor de matemáticas a quien la pequeña Sofia preguntó si los logaritmos que estaban estudiando en ese momento podían significar una mezcla de “palabra” y “ritmo”, por aquello de su composición semántica. Ante las boquiabiertas compañeras de clase el profesor, enfadado, responde:

—No hace al caso, señorita Montalvo. Está usted siempre en las nubes —dijo con gesto severo—. Le traería más cuenta atender. La niña rubia [Sofia], que ya estaba empezando a pactar con la realidad y a enterarse de que las cosas que traen cuenta para unos no la traen para otros, se sentó sin decir nada más y apuntó en su cuaderno: “Logaritmo: palabra sin ritmo y sin alas. No trae cuenta” (115).

Esa capacidad de cuestionar y re-escribir los textos es un aspecto de la obra martingaiteana que ha sido subrayado, a propósito de *Retahílas* y *El cuarto de atrás*, en los estudios de Ordóñez (1991b) y Solino (1993). En ellos se destaca la frecuente incorporación de géneros considerados de mujeres, como la novela rosa y el cine de Hollywood, o marginales, como los cuentos de hadas, junto con los privilegiados por el canon literario. Asimismo, se reconoce la importancia de

llevar a cabo una re-lectura de los modelos femeninos inscritos en esos textos que además de considerar su influencia en la formación de narrativas femeninas cuestione y re-escriba los códigos culturales en los que los textos están basados, característica compartida, como vimos, por *El mismo mar de todos los veranos*.

En *Nubosidad* son numerosas las referencias a cuentos infantiles (27, 30, 32, 290, 291). Forman parte de la intertextualidad que conecta a Sofia con su amiga Mariana y con sus hijos, especialmente con Encarna, la mayor. En ocasiones el uso que hace de ellos deconstruye las posicionalidades genéricas que éstos transmiten, como cuando compara la resurrección de la Bella Durmiente después de haber sido besada por el príncipe con la “resurrección” de su escritura después de la propuesta epistolar de Mariana.¹¹¹ La novela rosa (55) y la copla (61) también se encuentran re-inscritas dentro del texto, siendo reconocidas como vías de expresión catártica de experiencias femeninas.

Cabe resaltar, por otra parte, que el componente metatextual del relato viene enfatizado tanto por el reconocimiento de que los textos que ambas amigas se escriben son la novela que el/la lector/a tiene en sus manos (Pérez-Magallón 1995) como por la explícita referencia a Barthes (Higuero 1996). En palabras de Mariana:

Y por ahí derivé a pensar en lo enredoso de cualquier empeño de escritura que pretenda coherencia sin renegar de lo anacrónico, y en lo que dijiste de los espejos rotos, y en la relación que guarda el argumento de un mensaje con la situación del que lo recibe, y en Roland Barthes—*Le plaisir du texte*—en fin, un absoluto pire que me hizo olvidarme de Raimundo (59).

¹¹¹ Ejemplos de otras re-escrituras de cuentos en la obra de Martín Gaité son *L'aperçue en Manhattan* (1990) y *La Reina de las Nieves* (1994). Otra escritora española que lleva a cabo esa labor es Moix en “Erase una vez” (Moix 1985: 53-90). Para un estudio introductorio a la importancia de cuentos infantiles en la novela de escritoras de posguerra véase Pérez (1997)

Sofía no es empero la única mujer que procura rebelarse contra las posiciones en las que el orden de la cultura pretende compartamentalizar la experiencia femenina. Almudena, una de las pacientes de Mariana, muestra sus dificultades por aceptar la urgencia de sus deseos sexuales que aparecen en sus sueños de viuda. Confiesa atormentada que ella ya tiene suficiente

con *ejercer* por el día de viuda, en vez de cantar a voz en cuello cuando me apetece, y por la noche no poder tirarme a la calle a buscar un tío, porque no me han educado para eso, y luego el miedo a cogerte lo que no tienes, y qué dirán los hijos (184). (La cursiva es nuestra)

Silvia, otra paciente de la doctora León, se debate también entre la lealtad hacia el patrimonio familiar y el deseo de desprenderse del pasado que la esclaviza. La inclusión en este texto de mujeres de otras voces femeninas que intentan al mismo tiempo negociar posiciones disidentes subraya la relevancia de la coralidad en *Nubosidad*, como Cruz (1995) observa a propósito de la escritura a dos de Sofía y Mariana. Podríamos ampliar esta idea apuntando que la diversidad de orígenes geográficos y de clase de los variados personajes femeninos constituye un interesante contrapunto al proyecto textual principal. Esos personajes, aunque secundarios, son dotados de agencia narrativa que interactúa con las visiones y decisiones de las protagonistas creando entre todas un paisaje subjetivo e histórico que reconoce y revaloriza la relevancia de las disidencias singulares sin instrumentalizarlas dentro del proyecto narrativo femenino que las comprende.¹¹² En definitiva, la novela apuesta por una revisión multivocal

¹¹² Otros ejemplos contemporáneos de narrativas que intentan reconocer la importancia de esa multivocalidad en la revisión de posicionamientos femeninos son los textos de Roig y Montero ya mencionados, así como las películas de Almodóvar *Mujeres al borde un ataque de nervios* (1988), *La flor de mi secreto* (1995) y, al parecer (Harguindeguy 1999), su reciente estreno *Todo sobre mi madre* (1999).

sincrónica y diacrónica en la construcción de nuevas narrativas. En palabras de Sofía:

[...] Es que quiero acordarme de las cosas, de cuándo pasaron, de cómo pasaron, de la relación que tiene lo de antes con lo de ahora, y la vida de los demás con la mía, porque todo tiene que ver, de eso estoy segura [...] (123).

Esas palabras se las dirige Sofía a Daría, la mujer de la limpieza que la ayuda en las tareas domésticas. Aunque la presentación de este personaje está mediatizada por la visión de Sofía su presencia contribuye al reconocimiento de la transcendencia de otras experiencias femeninas en la reconstrucción de las historias divergentes dentro del pasado reciente. En concreto Daría aporta la experiencia de una mujer de preso durante la dictadura,¹¹³ cuya hija Consuelo, alejada de la difícil vida que la madre ha llevado, no secunda la dedicación laboral de la madre sino que prefiere dedicarse al rock, dicotomía que parece reiterar la aparente división entre posiciones marginales del pasado y del presente. La distancia generacional es un aspecto que obviamente afecta las relaciones materno-filiales, pero parece que los cambios políticos y culturales que enmarcan esas relaciones en nuestras narrativas han agudizado las tensiones de tal relación. Nos referimos, en concreto, a la magnificación del alejamiento que se construye en democracia entre la nueva cultura juvenil y el desfasado pasado.

Sintomático de las conexiones entre diferentes momentos históricos y su relevancia en el terreno de lo político y lo personal actual es la explicación de la conversación que Sofía sostiene con Soledad, una amiga de su hija, en la que los

¹¹³ Ampliaremos nuestra discusión sobre el legado de figuras maternas alienadas de la oficialidad franquista en el análisis de *Mujeres de negro* y *Nadie hablará de nosotras*.

recuerdos de posguerra de aquélla se entremezclan con la mención del actual divorcio de los padres de Soledad:

[Soledad] intercala sus preguntas sobre mis recuerdos de posguerra y lo que puede oír contar del gobierno de la República con otras mucho más acuciantes (y ya no dirigidas propiamente a mí) acerca de la causa que ha venido a interrumpir su *amitié amoureuse* y su estudio: el repentino divorcio de sus padres. De pronto es un asunto que se ha convertido también para ella en materia de investigación [...] A su padre apenas lo ha visto, su madre no suelta prenda y *ella necesita aclarar los tramos donde se esconde la clave de ese proceso inesperado* [...] (155-156). (La segunda cursiva es nuestra)

Lo que la novela va revelando es que son precisamente “los tramos”, los puntos de inflexión que conforman el proceso de transformación narrativa, los que terminan mostrando la falacia de construir los discursos y problemáticas democráticos como nuevos o “inesperados”.

El personaje de Soledad y la relación con su propia madre ofrece al mismo tiempo otra dimensión de la multivocalidad que amplía la caracterización de la relación materno-filial. Las quejas que Soledad emite al ser situada en la posición materna respecto a su propia madre (161) iluminan las declaraciones sobre el peso que Encarna siente al adivinar la infelicidad de Sofia (168, 172). *Nubosidad*, no obstante, tanto en su crítica (en boca de Daría) sobre el olvido de las generaciones más jóvenes en lo que respecta a la guerra civil y la dictadura, como en la necesidad de las madres de que las hijas asuman en ocasiones el lugar materno, resalta la responsabilidad de esas nuevas generaciones en realizar una revisión del pasado personal e histórico todavía pendiente y subraya el peso de las historias compartidas (239).

Las presiones de otras historias provienen, por otra parte, tanto de la sociedad como de las representaciones femeninas esclereotizadas en el lenguaje, como ya adelantamos en capítulos anteriores. La búsqueda personal choca en el

pasado con los barrotes de la cárcel que el lenguaje monolítico de la retórica franquista trataba de imponer a los ciudadanos. Nuestra protagonista ve esas imposiciones representadas en forma de asignaturas que la joven mujer debía aprobar y que se hacen eco de las asignaturas reales que, como vimos en la primera parte de este trabajo, se enseñaban a las niñas en los colegios e institutos de manos de las representantes de la Sección Femenina:

No eran optativas [las asignaturas]. Aprobado en hija de familia. Aprobado en noviazgo. Aprobado en economía doméstica. Aprobado en trato conyugal y en deberes para con la parentela política. Aprobado en partos. Aprobado en suavizar asperezas, en buscar un sitio para cada cosa y en poner a mal tiempo buena cara. Aprobado en maternidad activa, aunque esta asignatura, por ser la más difícil, está sometida a continua revisión. *Tales materias, sobre todo la última, pueden llegar a ser apasionantes. Depende de cómo se tomen.* Pero se parecen a los problemas de logaritmos en una cosa: en que de una vez para otra ya no se sabe cómo se resolvieron, ni por qué los tenía uno que resolver (116). (La cursiva es nuestra)

Esa actitud disonante ante lo que el régimen presentó como deberes para la mujer en sus papeles de esposa y madre es lo que le permite a Sofía re-construir una relación diferente. Ella tomó la materia que, según su opinión, podía llegar a ser la más apasionante y la transformó. Con las palabras que poseía formó un puente, un lazo de unión con sus hijos que, a pesar de las dificultades, le posibilitara ser persona y madre al mismo tiempo, sin tiranizar, ni hacerse la víctima y sin seguir rutinas. De esta forma recreaba una maternidad distinta que, aunque difícil, fuera enriquecedora. Resulta un tanto problemático, sin embargo, el diferente tratamiento que se le da a la relación con las hijas frente a la del hijo Lorenzo. Las reflexiones sobre la experiencia materna y el puente comunicativo que pretende establecer con sus hijos siempre hace referencia a su relación con sus dos hijas, especialmente con Encarna. La ausencia de situaciones en las que se refleje la relación madre-hijo corre paralela a la falta de profundización en los

personajes masculinos que ya vimos con respecto a Eduardo. Por otro lado, la narración justifica ese distanciamiento refiriéndose a las imposiciones sociales en cuanto al género que rodearon la educación de sus hijos e impidieron la continuación del lazo de unión entre Lorenzo y su madre.¹¹⁴

Lorenzo aquel verano prescindió casi por completo de su hermana [Encarna], y alentado por Higinio [su tío] y Eduardo [su padre], que mostraban clara predilección por él y coincidían en que debía emanciparse de tutelas femeninas, encontró una pandilla de chicos simplones, deportistas y algo mayores que él, de cuya amistad se sentía orgulloso (291).

La conexión entre Sofia y sus hijas no sigue el mismo desarrollo. Tanto Amelia como Encarna se dirigen a su madre en términos que denotan la intercambiabilidad y la subversión del espacio de poder que ésta ha llegado a representar como figura fálica y todopoderosa en algunas narrativas.

[Encarna ante la pregunta de su madre de si le pasa algo]

—Bueno, siempre pasan cosas, mamá, pero da igual. Tú vive tu vida, por favor, te lo digo siempre, no te preocupes por la nuestra. Que te diviertas, bonita. Y tranquila. Simplemente es que tengo un día un poco “atra”. Dicen “atra” por atravesado, ya lo sé de otras veces (19).

[Amelia al sorprender a su madre haciendo un collage]

—¿Y ese conejo blanco que hay en medio? Se parece un poco al de Alicia, ¿no?

—Puede. Pero aquél llevaba chaleco y reloj. Ésta es una liebre, o, bueno, pretendo que sea una liebre. Simboliza la sorpresa, ¿sabes?

—¿Qué sorpresa?

—Pues no sé, la de que hayas aparecido tú ahora, por ejemplo. La sorpresa en general. Pero también puede ser un homenaje a Lewis Carroll. No se me había ocurrido. Si quieres, le ponemos chaleco [...]
Amelia se echó a reír y me abrazó por el cuello.

—Eres un ser tronchante. No sabes lo que me gusta llegar a casa y encontrarte así. Déjame que te saque una foto ahora mismo tal como estás (35-36).

¹¹⁴ La relación madre-hijo se explora en su siguiente novela *La Reina de las Nieves*. Sin embargo, no se puede decir que surja simplemente como resultado de la omisión de tal relación en *Nubosidad*, puesto que en la nota preliminar de *La Reina* se explica que la gestación y escritura de esta novela fue anterior a la de *Nubosidad*.

La interacción entre madre e hijas está siempre permeada por un reconocimiento de la importancia de las narrativas para constituirse y construir su lazo de unión. Sofía rememora los momentos de la infancia de Encarna en que se pasaban las tardes hablando de amigos comunes como Peter Pan, Sherezade y otros amigos narradores como Andersen, Carrol o Verne que se iban “descolgando de las ramas para sentarse a [su] alrededor a medida que los ib[an] nombrando” (290) y que hacían que la pequeña creara un espacio secreto con su madre, alejadas las dos de los mayores. Sofía se da cuenta de que en esos momentos su hija le brindaba la posibilidad de recobrar no “los restos embalsamados de una infancia perdida” (290), sino una nueva infancia en la que recuperar sus antiguas experiencias con Mariana y el duendecillo Noc, acompañante obligado en sus paseos por los universos literarios. Es de esa forma que Sofía intenta alterar la rigidez cultural de las posiciones que se demanda de ellas como madre e hija. Encarna recoge el testigo:

—¿Sabes para lo que tengo ganas de ser mayor? —me dijo [Encarna] al oído.
 —No sé. Siempre dices que no quieres ser mayor.
 —Para tener una casa y llevarte a vivir conmigo [...] Y tú no tendrías que hacer nada, sólo contar cuentos. A Noc lo dejaríamos venir por las noches.
 —¿Y de qué íbamos a vivir?
 —De contar cuentos, en muchos sitios pagan por contar cuentos, me lo has dicho tú.
 [...]
 —Y vamos a estar siempre juntas, ¿verdad?, pase lo que pase, siempre: los demás no nos importan.
 —Oye que está subiendo mucho la marea.
 —No tengas miedo, yo voy delante y te doy la mano. No te resbales. Soy tu capitán [dice Encarna] (296-297).

La especial unión entre Sofía y su hija Encarna no pasaba desapercibida a su marido quien criticaba el exceso de unión entre ellas (284-285) y lo maleducada y rebelde que se estaba criando la pequeña (292). Tampoco cuando

son adultos Eduardo deja de recriminarle a su mujer el desorden e indisciplina de que sus hijas hacen gala (72-73), opinión que era compartida por la madre de Sofía (personaje sobre el que volveremos más adelante), ni la falta de motivaciones económicas de Encarna y Lorenzo.

El posicionamiento maternal que Sofía experimenta no es, a pesar de todo, idílico. Sus subversivas intenciones no dejan de ser problematizadas ante los recuerdos de las presiones familiares, las exigencias infantiles por la exclusividad de la figura materna y sus propios deseos de soledad (286). Estos aparecen especialmente enfrentados en el momento en que Sofía evoca momentos pasados en la cocina, espacio que simboliza por excelencia en la novela la compartimentalización y reducción de la experiencia materno-conyugal:

La cocina era el pozo, y del fondo surgían como fantasmas movedizos tres rostros infantiles llamándome con voces de sirena, pidiéndome la merienda, tres siluetas confundidas en una que se entrelazaban y bailoteaban a mi alrededor a los sonos del clarinete del burro flautista, tirando por el aire cuadernos y cáscaras de plátano. Mamá, mira Lorenzo lo que hace, ¿quién ha roto el tarro de mermelada? Yo no he sido, oye, mírame el cuaderno, no le hagas caso, mamá, mírame, mira que bien silbo, Daría, cara de arpía, por favor, callaros, mira, Encarna se ha hecho sangre en un dedo, ven, mira-mira-mira [...] A lo largo de una serie de años, que ahora se pierden en la niebla, mi equilibrio mental estuvo supeditado al logro de recetas de cocina apetitosas y de un comentario aprobatorio por parte de *los duendecillos reflejados en mi espejo*. Son vicios que se pueden quedar crónicos si no se lucha contra ellos (40-41). (La cursiva es nuestra)

Nubosidad aboga así por un enfoque que también cuente la historia de la relación materno-filial desde la perspectiva narrativa de la madre, en un intento de acabar con la idea de que “mothers don’t write, they are written” (Deutsch citada en Suleiman 1985: 356). En palabras de Suleiman (1985):

The notion that another tragedy of motherhood may lie in the conflict between the mother’s desire for self-realization —a self-realization that has nothing to do with her being a mother— and the child’s need for her selflessness seems never to have entered the psychoanalysts’ mind [] It is as if, for psychoanalysis, the only self worth worrying about in the mother-child

relationship were that of the child. How this exclusive focus affects the mother is something we are only beginning to become aware of, as mothers begin to speak for themselves (Suleiman 1985: 355-356).

La utilización del recurso del espejo (“los duendecillos reflejados en mi espejo”) es en este sentido muy significativa. Nos traslada al conocido terreno de la importancia de la imagen unificada que la mirada de la madre le devuelve al/la niño/a, tan necesaria para su constitución, y constituida por el vástago y las narrativas patriarcales como omnipotente. Pero en el párrafo citado de la novela (40-41) ese concepto se contrapone a la propia dificultad por parte de la madre por re-com-poner esa imagen demandada desde la fragilidad que ella experimenta en su propia identidad: la vulnerabilidad del espejo materno ante los diferentes fragmentos subjetivos que ha de rellenar. Lo que la novela sugiere además es el carácter constitutivo de la demanda filial (“son vicios que se pueden quedar crónicos”, 41). A pesar de las tensiones y frustraciones que aparecen asociadas a lo materno, parte del desencanto que Sofía experimenta en la actualidad es, al fin y al cabo, debido a la madurez e independencia de sus hijos. La ilusoria omnipotencia que parecía poseer ante la demanda filial se ha resquebrajado, dejándola en una situación en que la famosa pregunta “what does the little girl require of her mother?” ya no tiene validez, puesto que las hijas no parecen requerir la omnipotencia materna (“tú vive tu vida [...] no te preocupes por la nuestra”, 19).¹¹⁵

Por otra parte, el espejo y la fragmentación surgen en numerosas ocasiones en la novela por medio de la metáfora de los añicos. El personaje de Mariana lo expresa en los siguientes términos:

¹¹⁵ Este aspecto de la madre que no es necesitada por la hija parece ser recogido también en la última película de Almodóvar, como él mismo afirma en el artículo de Harguindey (1999: 35)

Luego empezaste a decir que la vida está hecha de añicos de espejo, pero que en cada añico se puede uno mirar (31).

En este mundo de espejos hechos añicos, la paz es un lujo efímero (33).

Cuántas cosas se enhebran y convocan, Sofia, delante del espejo, mientras se busca, a modo de sustento, la figura más idónea para asomarla sin que se desmaye al balcón del nuevo día, que nunca sabemos lo que nos va a deparar (257).

La novela también conecta este recurso al espejo y la fragmentación con la propia subjetividad de la mujer que escribe. Se manifiesta desde el principio en la cita de Ginzburg que abre la novela:

Cuando he escrito novelas, siempre he tenido la sensación de encontrarme en las manos con añicos de espejo, y sin embargo conservaba la esperanza de acabar por recomponer el espejo entero. No lo logré nunca [...] (10).

Como vemos, se compara el escribir novelas con el deseo de restaurar los fragmentos del espejo en un todo. Ginzburg reconoce la imposibilidad de tal empresa. Es quizás esa imposibilidad de complitud, que el psicoanálisis conceptualiza en términos de castración, la que posibilita la instauración del deseo que subyace a la escritura. Higuero (1996) observa además lo conveniente del recurso estilístico del espejo para explorar el fraccionamiento de una realidad en continuo cambio, la supuesta unidad de la identidad y la diferencia femenina. Sobre la unidimensionalidad *versus* la pluralidad de perspectivas sobre el sujeto femenino, que hemos ido investigando, también se manifiesta Paatz (1998), quien opina que en *Nubosidad* asistimos a una “femineidad puesta en movimiento” que ya se detectaba en textos anteriores de Martín Gaité como *Retahílas* o *El cuarto de atrás*.¹¹⁶

¹¹⁶ Para un estudio de este aspecto en otras obras de la autora véase Spires (1983).

Paatz analiza este aspecto en el marco de la adaptación de España a las sociedades capitalistas y la ideología acerca del sujeto moderno, según la cual “el sujeto masculino como centro del mundo no deja de ser un puro reduccionismo” (Paatz 1998). Esta autora sostiene que la novela, mediante la utilización de diferentes perspectivas para acceder a la experiencia del sujeto femenino, propone una investigación de sus diferentes modos de constitución.¹¹⁷ Podríamos añadir que lo que se pone en movimiento no es la feminidad sino la maternidad. Es ésta la que genera en un movimiento centrífugo (sobre el que volveremos más adelante) la crítica y revisión histórico-subjetiva del posicionamiento de las mujeres en la cultura. La multivocalidad en el contexto histórico español está subrayando, por un lado, las instancias disidentes que la fragmentación como mecanismo narrativo puede crear y, por otro, las posibles alternativas de legitimación de diferentes grupos en las narrativas de la social-democracia.

La bivocalidad femenina que estructura la novela nos llega en forma epistolar a través del intercambio de escrituras entre Sofía y Mariana, quienes construyen un texto en el que revisar su pasado y re-crearse a sí mismas. Las protagonistas se vuelven a encontrar después de treinta años de separación en una exposición y Mariana sugiere a su amiga reanudar la conversación interrumpida años atrás. La colección de cuadernos de “deberes” (nombre que da Sofía al ejercicio de escritura que ha sugerido Mariana) y las cartas-diario recogen la reflexión sobre sus vidas en separado, su íntima amistad en la infancia y en la adolescencia y su separación, aparentemente a causa de Guillermo, un hombre del que ambas se enamoraron.

¹¹⁷ Lo que se podría criticar a este punto de vista es que no ocurre lo mismo con la subjetividad masculina, la cual se reduce a unas cuantas figuras superficiales

La recepción y respuesta de algunos de los textos creados contribuyen al diálogo escritural, el cual culmina en el epílogo de la novela en que las dos amigas reunidas en un bar en frente del mar comparten la totalidad de sus escrituras y las enlazan para componer la novela que el/la lector/a tiene entre las manos. En nuestra investigación es de especial importancia subrayar que el capítulo anterior que da paso al reencuentro final de sus respectivas escrituras pone en escena un sueño de Sofía sobre su difunta madre, llamada también Encarna, que le permite a la protagonista re-examinar la distante relación que existía con su madre sobre la que volveremos en profundidad más adelante.

Aunque son las intervenciones de Sofía las que abren y cierran el intercambio entre ella y su amiga y las que ocupan el mayor contenido en la novela, la comunicación que se restablece supone un ejercicio de introspección para ambas. Mariana, al contrario que Sofía, no tiene hijos, pero en el momento de la narración se siente tan sola y perdida como su amiga. La elección de dedicarse a su carrera profesional frente a la de la maternidad no parece haberle reportado mayor sentimiento de realización que a Sofía. Mariana reconoce que a pesar de sus intentos de apartarse de la interpelación del discurso sacrificado de la abnegación materna, éste ha permeado sus elecciones y se manifiesta en las dificultades que experimenta en negociar la separación con sus pacientes:

¡Qué condena llevamos las mujeres con esta retórica de la abnegación, cómo se nos agarra a las tripas, por mucho que nos pasemos la vida tratando de reírnos de ella! (61).

En su profesión de psiquiatra la protagonista no sólo ha roto las barreras profesionales haciéndose amiga de una de sus pacientes por el mero hecho de que le interesa lo que ésta, vieja amiga de su amante, le pueda decir, sino porque

además el propio amante es un paciente suyo maniaco-depresivo y suicida que la utiliza constantemente. Como corolario humorístico a su imposibilidad por negociar distancias se podría añadir la descripción de una gata (24) a la que se negó a castrar y en época de celo la abandonó.

En la búsqueda de una identidad sobre la que poder reconstruir una nueva vida Mariana se percibe escindida entre su yo personal y su yo como la doctora León:

[...] me resisto a ponerme en manos de la doctora Jekyll, que me devuelve a un mundo de miserias reales a cuyo cargo estoy, me rebelo ante la idea de ser tratada y apaciguada por la doctora Jekyll León, que me transmuta en ella, quiero escapar, Sofía, deformada en espejos grotescos, te llamo, soy Mariana, quiero llorar contigo a rienda suelta una pena de amor tal vez irrelevante, pero que arrastra muchas anteriores [...] (315).

Laffey (1996: 90) apoya esta idea al observar que el yo-psiquiatra que Mariana pretende reprimir pertenece al mundo patriarcal y lo contrapone al “nuevo ‘yo’ femenino que emerge de una amistad renovada” con Sofía. Esta perspectiva simplifica, sin embargo, el papel constitutivo (“cómo se nos agarra a las tripas”, 61) que las narrativas hegemónicas tienen en el posicionamiento de los sujetos femeninos y propone una dualidad que la estructura interlocucionada de la novela y la exploración de la figura materna contribuyen a deconstruir. El aparente rechazo por parte de Mariana de su yo-psiquiatra pasa por alto no sólo la importancia que ese otro yo (reflejado en su imagen de psiquiatra) tiene en su viaje introspectivo, sino también las estrategias interpretativas que el psicoanálisis, a pesar de su apropiación patriarcal, ofrece en tal viaje y las cuales posibilitan en última instancia la exploración de sus escrituras y la revisión de la figura materna.

Sofía y Mariana se agarran a sus “deberes” de escritura como la única salida a la confusión que viven respectivamente en sus vidas. La una va a ser para la otra la interlocutora adecuada que fueron en su juventud y procurarán recobrar a través de sus recuerdos el carácter reconfortante de sus intercambios narrativos y de su común afición por la escritura. Para Mariana el volver a ver a Sofía supone el darse cuenta de que ha perdido algo de la fe infantil que ésta sigue teniendo y que se transmite en su arrebató verbal y su confianza en la imaginación: habilidades que, a pesar de las dificultades, ha seguido practicando gracias a la alternativa vivencia maternal que ha intentado desarrollar.

La admiración que Mariana siente ante esa capacidad todavía existente en Sofía de echar a volar la imaginación (183) no se ve equiparada desde la perspectiva de su amiga. A lo largo de la narrativa se intenta revalorizar la función del lenguaje en la reivindicación del derecho a repensar el ámbito de lo doméstico en términos positivos, pero no ocurre así con la esfera de lo público referente a la elección de Mariana. Por el contrario, la psiquiatra se cuestiona el haberse tomado la vida demasiado en serio (262). El silencio narrativo respecto a la importancia de reinscribir el papel de lo público en la revisión de modelos femeninos se patentiza en la falta de profundización en la causa de la separación entre las dos amigas. Aunque ambas comienzan diciendo que su amistad se deterioró a raíz de su común enamoramiento de Guillermo, sus respectivas narraciones están salpicadas de referencias a los diferentes intereses que fueron cultivando por separado (26, 160, 175, 202): mientras que Mariana desarrolló un compromiso político por la situación que España atravesaba en los sesenta, Sofía estaba sumida en la espera del amor (204). La carencia de compromiso político problematiza, aunque no invalida, la lectura que la novela intenta hacer de lo

materno,¹¹⁸ puesto que el carácter metatextual de tal empresa reconoce las limitaciones de las estrategias de distorsión y embellecimiento inherentes en la construcción narrativa (156, 185, 188) particularmente cuando entra también en juego la memoria, según analizamos a propósito de *Cría cuervos*.¹¹⁹ Como Sofia misma admite:

—Bueno cuando te explicas las cosas a posteriori, exprimes toda clase de razones, pero luego sólo te bebes el zumo de las que te parecen menos amargas (176).

El retorno escritural a la relación de la niñez puede situarse, en este sentido, dentro del marco de la revalorización de lo privado frente a lo público y enfatiza la necesidad de ambas protagonistas, en esta etapa de crisis, de recrear imágenes de sí mismas que en el pasado percibían como meros reflejos recíprocos de sus identidades. Es quizá por ello que Mariana confiesa lo bien que le sienta el pensar en Sofia como la única destinataria de sus escritos y que eso supone para ella su única tabla de salvación (56). Por otra parte, el cobijo que encuentran en la escritura es debido tanto al placer que ambas experimentan en reanudar el diálogo silenciado años atrás como al carácter constitutivo de la escritura en sus propias experiencias subjetivas. Mariana admite que necesita ajustarse a las reglas del juego epistolar que establecieron de niñas para “frenar tanto desarreglo, tanto desmoronamiento como se está produciendo en [su] edificio interior” (89). Sofia declara que el escribir la saca del infierno (125) y que toda su vida se ha resistido a ser una mujer amargada haciendo uso de la pluma (210).

¹¹⁸ Ampliaremos nuestra discusión sobre la conjunción de compromiso político y maternidad en el análisis de *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*.

¹¹⁹ En este sentido, se podría argumentar que tal asunción podría justificar el reduccionismo de los personajes masculinos presentados.

En *Nubosidad* el recurso a la escritura y al intercambio comunicativo entre las dos amigas subvierte el silencio que se fraguó fruto de las respectivas elecciones realizadas y que ni el franquismo ni la social-democracia ha conseguido conceptualizar fuera de términos excluyentes. Se ofrece una perspectiva crítica sobre lo que no sólo la democracia, sino también los discursos contemporáneos sobre género, han supuesto para las mujeres en términos de supuestamente libertadoras conceptualizaciones alternativas. Si durante su juventud su común dedicación a la escritura les ofrecía la posibilidad de apropiarse de una voz disonante y leer subversivamente los textos literarios y filmicos disponibles, en su edad madura, y en un ambiente de libertades democráticas, sus escrituras abordan la necesidad de re-visar el lugar que ocupan las mujeres en la cultura y en los discursos, feministas o no, que circulan sobre ellas. Ya señalamos que *Nubosidad* expone el desencanto ante los tan esperados cambios de la democracia. Puede que se goce de nuevas libertades políticas y que se haya equiparado el estatus social de las mujeres respecto al de los hombres, pero la relación personal y subjetiva de aquéllas con el orden simbólico de la cultura sigue estando por explorar.

En la novela el psicoanálisis no parece resolver los problemas que las pacientes de Mariana tienen, ni siquiera le sirve a la misma Mariana para aclarar sus propias incertidumbres. El acceso femenino a este discurso interpretativo de la realidad tampoco ofrece a primera vista herramientas para facilitar la relación de las protagonistas con las posiciones que han ido ocupando a lo largo de sus vidas.¹²⁰ Sin embargo, el énfasis en la figura del interlocutor y el espejo socava

¹²⁰ Para un estudio de esa misma visión negativa del psicoanálisis en otras obras de Martín Gaité véase Welles (1983).

cualquier opinión (incluida la de los propios personajes) que sostenga el absoluto desdén por tal disciplina. Esto no quiere decir que, efectivamente, se lleve a cabo un examen crítico de los límites del discurso psicoanalítico, pero sí se expone que éstos están asociados con la elección del sujeto objeto de análisis: el/la hijo/a, en detrimento de la figura materna.

En este contexto, el hecho de que sea la madre la que tiene la autoridad de la voz de análisis sitúa a la novela dentro del proyecto crítico por el que se aboga en Garner et al. eds. (1985):

Psychoanalysis, whether it posits in the beginning maternal presence [as in object relations theory] or absence [as in Lacanian theory], has yet to develop a story of the mother as other than the object of the infant's desire or the matrix from which he or she develops an infant subjectivity. The mother herself as speaking subject, as author, is missing from these dramas (Garner et al. eds. 1985: 25).

Gallop (1987: 326) añade en este sentido que el psicoanálisis es una teoría de la infancia escrita desde el punto de vista del/la niña/a y, en ese sentido, su principal punto débil (a pesar de habernos dado una perspectiva de hacerse adulto ajena a todo presupuesto racionalista) es su incapacidad de construir una noción de la madre como otra subjetividad. Sofia intenta explorar esta subjetividad no escrita al hablar de su relación con sus hijos:

Y mi espejo giraba para dar abasto a todo, yo era un espejo de cuerpo entero que los reflejaba a ellos [a los niños] al mirarlos, al devolverles la imagen que necesitaban para seguir existiendo, absueltos de la culpa y de la amenaza, un espejo que no se podía cuartear ni perder el azogue (40-41).

Así se plantean las dificultades por negociar su propio espacio subjetivo ante las exigencias infantiles. Sofia es consciente de la necesidad infantil que debe rellenar, es consciente de su constituyente papel en el desarrollo subjetivo de sus hijos, pero al mismo tiempo manifiesta la presión que eso supone para ella.

para su propia personalidad. No se le está permitida la fragilidad, especialmente ante un discurso franquista que demandaba fortaleza y abnegación de la figura materna que ayudaría a unir a la España dividida. La alternativa elegida por Mariana vimos que no se constituye como una posibilidad que destierre completamente el discurso de la abnegación, como muestra su incapacidad de negociar distancias, señalando así el carácter constitutivo de la interpelación de las narrativas hegemónicas. Otra opción que tiene cabida en la narración es la de mujer-objeto, sobre la que Mariana reconoce que su posición nunca ha estado bien definida (213, 217), quizá porque a pesar de proporcionar una imagen ajena a la de puritanismo sexual franquista sigue negándoles a las mujeres su agencia.

Para Sofia prescindir de su obligación materna resulta impensable, el resultado sería peor, pues tendría que afrontar la culpa de su incapacidad y la amenaza de ser expulsada del conjunto de madres ideales. Sofia expresa las diversas presiones que tenía que afrontar ante la necesidad de exclusividad de su hija Encarna en los siguientes términos:

Pero existían los otros también, no podía prescindir de las responsabilidades a que me obligaba mi maternidad múltiple, ni de Eduardo, ni de los criterios de Eduardo, y menos que nada de mis deseos secretos de soledad. Se trataba de mantener un equilibrio armónico entre fuerzas encontradas: en eso consistía el quid de la cuestión (286).

Sofia cree haber adivinado donde reside la solución a su problema pero no se da cuenta que el equilibrio que ella cree necesario no es sino otro ideal asociado a la onnipotente figura maternal que el régimen construyó, intentando ocultar las tensiones que tal papel encerraba en la España de la dictadura, y que las narrativas occidentales apoyan. En el momento de la narración, y a pesar de haber intentado construir una relación en la que se niega a tiranizar o a hacer de

víctima, Sofía se encuentra sola y fuera de lugar. Sin embargo, no culpa de ello la vida independiente que llevan sus hijos, por el contrario, su estrategia sigue consistiendo en buscar historias que re-nueven el lazo materno-filial que los textos han ido forjando durante años, aunque, como ya apuntamos, la novela sólo se recrea en aquellos momentos de intercambio con las hijas:

Cuando Consuelo reinició sus explicoteos al otro lado del hilo, yo ya estaba mucho más interesada en provocar la sonrisa de Amelia con mis comentarios sobre aquella confusa historia que de entenderla. Hablaba para ella, para convocar su mirada, que enlazaba con la mía como a través de un puente que se endereza [...] Las historias del refugio para tortugas siempre han dado mucho juego y a ella [Amelia] le divierten cuando se las cuento en plan comedia de Jardiel Poncela, que he descubierto que es el tono que les va (43-44).

No obstante, los fugaces momentos que comparte con sus hijas no llenan, en el momento de la narración, el vacío que Sofía siente y tampoco resuelven su insatisfacción. En el pasado puede que estuviera demasiado presionada por realizar la tarea de madre y esposa pero ese aprisionamiento la constituyó sin dejar espacio para intentar explorar otras vías de realización como mujer. Por ello en la edad madura tampoco encuentra un lugar que la satisfaga. Con cierta tristeza reconoce que sus hijos ya no demandan de ella la exclusividad especular de la niñez: “Era evidente que mi espejo ya no le [Amelia] servía” (41). Su papel de esencial interlocutora en el desarrollo de sus hijos ya no es necesario, y tampoco es garantía de que el esfuerzo será reciprocado cuando Sofía lo necesite, como muestra el pasaje en que Amelia después de haber sido animada por su madre no parece cerciorarse de que ésta necesita de su presencia para dialogar:

Me quedé sola [...] De pronto no tenía ganas de nada más que de irme. La simple idea de recoger la cocina se me hacía una montaña, y otra todavía mayor esperar a que volviera Amelia y esforzarme por compartir sus emociones. Necesitaba salir, concederme una tregua (46)

Sofía, cansada de existir para el *otro*, en este caso representado en su hija Amelia, necesita una interlocutora con la que construir renovadas historias, una interlocutora sobre la que arrojar sus propias incertidumbres y problemas y que no demande la entereza de su espejo. En la búsqueda por esa interlocutora el encuentro con Mariana le devuelve una imagen de su juventud enterrada en el pasado que le permite explorar su relación con la escritura y le lleva a revisar finalmente la relación con su propia madre (sobre la que volveremos más adelante):

A ver si vuelve a tomar vuelo ese avión de papel que me alza por encima de la realidad y me deja contemplarla mejor [...] Yo no puedo dejar de escribir, es lo único que me cura, y además le tengo que llevar los cuadernos. El día que sea. Los escribo para ella [Mariana], por gusto y porque le pueden ayudar a entender cosas que a las dos nos atañen (301).¹²¹

Es conveniente resaltar la relación que existe en la novela entre: a) carencia-búsqueda de interlocutor adecuado, b) psiquiatría como diálogo curativo institucionalizado y c) escritura. Este no es un tema nuevo en la narrativa martingaiteana,¹²² en obras anteriores aparece también tratado teóricamente y asociado a la necesidad de ser reflejado en los otros (Martín Gaité 1982; 1992). Varios estudios han señalado la relevancia de la interlocución y el espejo como

¹²¹ La misma Martín Gaité ha manifestado su opinión respecto a la necesidad de interlocutor:

“-Tú tienes un libro de ensayos que se titula *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. ¿Tanto te importa encontrar interlocutor?

-Bueno, a mí y a todo el mundo, un interlocutor es lo que andamos buscando todos siempre. Piensa en toda esa gente que va a los psiquiatras para contarles su caso o que anda hablando sola por la calle. Si uno pudiera encontrar el interlocutor adecuado en el momento adecuado, tal vez nunca cogiera la pluma. Se escribe por desencanto de ese anhelo, como a la deriva, en los momentos en los que el interlocutor no aparece, como para convocarlo” (Gautier 1983: 27).

¹²² El diálogo como constitutivo de la imagen del personaje aparece ya en *Retahilas* y *El cuarto de atrás*, y continúa en otras obras de los noventa como *La Reina de las Nieves* (1994) y *Lo raro es vivir* (1996).

elementos estructurantes en la narrativa de la autora (Navajas 1985; Ordóñez 1991b: 88-100; Palley 1980; Porrúa 1993; Yahni 1993) y en *Nubosidad* (Giovachini 1995; Higuero 1996; Laffey 1995; Paoli 1998). En este caso, la existencia de un destinatario de la narración demanda de la narradora la hilación de los fragmentos de su historia en la que se va reconociendo y redescubriendo conforme la cuenta. Además, asegura a la emisaria del mensaje la posibilidad de distanciarse de la imagen que el *otro*, personificado en la figura de la interlocutora Mariana, le devuelve.

Ahora bien, a pesar de los efectos positivos que conlleva la configuración de figuras femeninas en posiciones intercambiables y agentes de escritora/emisaria, lectora/destinataria, musa e interlocutora, este proceso corre el peligro de reducirse a una vuelta a las imágenes confortantes de la juventud, e idealizar la capacidad del otro de devolvernos una imagen coherente de nosotros mismos. Al fin y al cabo, la sed de espejo responde a la premura por verse reflejada en la imagen de los demás, la imagen del *otro*, cuya originaria figura es la mirada de la madre. En este sentido, estaríamos de acuerdo con Welles (1983: 203-205), quien afirma, a propósito de *Retahílas*, que la búsqueda del interlocutor perfecto esconde un deseo de fundir las barreras entre sujeto y objeto, es decir, de regresar a ese estado originario de no-diferenciación con la madre en la que la carencia no ha sido instaurada.

No obstante, la necesidad de re-visitar ese espacio materno silenciado en *Nubosidad* se sitúa en el centro de la revisión crítica de los condicionamientos sociales y la posibilidad de re-creación subjetiva a través de la escritura. Por tanto se puede leer la búsqueda de interlocutora/destinataria en términos de búsqueda de una figura materna reconocida en su otredad diferenciadora que posibilite una

nueva re-lectura crítica de la relación de la mujer con la cultura en la sociedad democrática. La novedad de esta figura materna concreta residiría en el reconocimiento de la influencia de la imagen alienante construida por la dictadura y los límites que ésta impone en la búsqueda de modelos alternativos en la democracia, así como en la posibilidad de reclamar reconstrucciones que reconozcan la complejidad en el posicionamiento patriarcal de subjetividades materno-filiales.

El triángulo formado por madre-interlocutor-escritura es convocado ya en un texto de 1980 titulado “Retahíla con nieve en Nueva York” (en Servodidio y Welles eds. 1983: 19-24), donde se relaciona lo materno con el cuarto de atrás, símbolo de los textos y experiencias que conforman su pasado y su memoria. Por otra parte, como apéndice a los ensayos que forman el libro *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, surge un relato, titulado “De su ventana a la mía”, en el que la narradora rememora un sueño donde se comunicaba con su madre gracias a un particular lenguaje cifrado en forma de reflejos de espejo que sólo ellas dos sabían decodificar (Gámez Fuentes 1999a). Lo más interesante, sin embargo, es la falta de relevancia que aparentemente se le pretende conferir en la discusión sobre la mujer y la escritura en el libro al titular el relato del sueño “Apéndice *arbitrario*” (la cursiva es nuestra). La mera inclusión de tal apéndice en una reflexión sobre los modos de constitución de la mujer y la escritura subvierte la pretensión de explorar esa problemática sin revisar el espacio materno construido subjetiva e históricamente.

El capítulo previo al encuentro final de Sofía y Mariana se titula “Persistencia de la memoria”, como el cuadro de Dalí colgado en la habitación en la que se ha quedado dormida Sofía. Esta vez, sin el epígrafe de “Apéndice

arbitrario”, el espacio materno surge como parada obligatoria previa a la reconciliación con el pasado que aprisiona, el presente que confunde y el futuro de la escritura. En este pasaje no es la voz de Sofía ni la de Mariana la que habla sino la de la propia madre de Sofía, llamada también Encarna.¹²³ Esta es convocada en sueños por su hija. En ellos se le brinda la posibilidad de hablar y mostrarnos el otro lado de la historia materno-filial.

Durante toda la novela las diferentes ocasiones en que Sofía rememora a su madre lo hace con cierto sentimiento de culpabilidad pues siempre experimentó odio hacia ella. Sofía, al igual que la protagonista de *El mismo mar*, declara que nunca se sintió apoyada por su madre. Esta sensación tiene su origen en la imagen que Sofía se formó de Encarna (I) como agente fiscalizador y con intenciones casamenteras (208). Sin embargo, en el penúltimo capítulo del libro la presencia de Encarna (I) a través del sueño revela las tensiones del lugar que tuvo que asumir y problematiza la visión que Sofía tenía.

Antes de profundizar en este episodio narrativo sería conveniente apuntar que el lugar en que se produce el sueño es la antigua casa de la madre de Sofía, a la que ésta ha ido en busca de Encarna (II). Esta y su hermano Lorenzo viven ahora en ella y la han bautizado con el nombre del “refu” (abreviatura de “refugio”). Sofía acude buscando a Encarna (II), pues admite que es la que la conoce mejor de sus hijos y a la que le puede pedir ayuda (304). Además añade que la Encarna (II) con la que necesita hablar es la Encarna (II) de ahora (299). Ello refleja, por un lado, la asunción de que, aunque los momentos de la niñez que compartió con ésta son algo del pasado, existe un renovado vínculo en la vida

¹²³ Para diferenciar a las dos mujeres que se llaman Encarna, utilizaremos las expresiones “Encarna (I)” para referirnos a la madre de Sofía y “Encarna (II)” para referirnos a la hija de Sofía

adulta; por otro, revela la capacidad de su hija Encarna por asumir en ocasiones el lugar de apoyo que Sofía necesita de ella, o sea, el lugar de madre (aunque, como ya mencionamos, las tensiones originadas en tal proceso para Encarna II no se discuten):

Tengo que hablar con ella, pedirle que me sacuda, que me eche en cara mi cobardía, que vuelva a servirme de capitán. Necesito hacerme a la mar de las mudanzas, embarcarme 'desnuda de equipaje' hacia puertos desconocidos (299).

La decisión de ver a su hija se convierte en necesidad perentoria al encontrarse con un relato titulado "Exilio sin retorno" escrito por aquélla, en el que el personaje principal reflexiona sobre el estado de exiliado en el que se encuentra el sujeto arrojado del paraíso maternal (tema sobre el que volveremos con *Mujeres de negro*). Es significativo que el personaje que Encarna (II) escoge como protagonista es masculino, lo cual revela nuevamente la supuesta facilidad de resolver la separación de la madre desde la posición del sujeto masculino.

Nos encontramos, pues, en la antigua casa materna y el sueño de Sofía le da la palabra a su madre en calidad de fantasma. En su monólogo nos trasladamos a espacios en los que Encarna (I) se recuerda cosiendo frente al mirador y mirando a la calle, en calidad de mujer ventanera cuya única vía de contacto con el exterior es la ventana.¹²⁴ Se pasea por la casa un tanto confundida pues han hecho reformas (símbolos del paso del tiempo) y no encuentra los espacios como ella los dejó. Su llegada a la cocina convoca (al igual que en las reflexiones de Sofía) las frustraciones provocadas por los deberes que su papel como esposa y madre le exigían:

¹²⁴ Para un análisis de las estrategias imaginativas de la mujer ventanera véase el capítulo "Mirando a través de la ventana" en *Desde la ventana* (Martín Gaité 1992: 35-54)

Se me despeñan en alud inconcreto navidades, cumpleaños, primeras comuniones, comidas dominicales y meriendas-cena para algún compromiso de él [...] “Pues como prefieras —me decía él, últimamente cada vez más distraído, más ajeno a mis dificultades de adaptación social—, de todas maneras te saldrá bien, eso a tu gusto, Encarna”, como dando por hecho que yo ponía algún gusto o ilusión en pasarme un día entero en la cocina y vestirme luego con el tiempo justo para salir a sonreír a matrimonios borrosos [...] y enfrentarme sin remisión posible [...] a aquellas mujeres con las que había que conversar a la fuerza sobre temas sin fuste [...], mujeres que no dejaban huella, igual que no la dejaría yo cuando iba a sus casas [...] y por las que nunca sentí simpatía, piedad ni curiosidad alguna, como no las sentía tampoco por mí misma, tan idéntica a ellas, tan resentida, tan sola (348).

La abuela nos revela una imagen mucho más complicada que la de mera fiscalizadora de los movimientos de su hija. Sus palabras expresan el descontento con su vida pero también su incapacidad para oponerse a las limitaciones que ella perpetuó en su actitud hacia Sofia, convirtiéndose así en semi-cómplice de la opresión que rodeaba sus relaciones. Encarna (I) reflexiona sobre ello al recordar las comidas de los domingos en las que imponía la presencia de su hija y su familia. Sofia tenía que justificar la ausencia y tardanza de los hijos ante las quejas y amarguras de la abuela:

[...] y aburrida ella [Sofia] más que ninguno de templar gaitas, de tener que sacar la cara por ellos, de sentirse acusada, de cargar con mi sempiterna amargura, con mi servidumbre al reloj y las fechas, era la que más sufría. Yo me daba cuenta y ella notaba que me daba cuenta, y mentía y trataba de sonreír y hasta echaba mano de la hojarasca de los tópicos que odió desde pequeña ferozmente [...] Y a mí se me clavaba, al mirarla, una especie de remordimiento que me negaba a analizar, porque se mezclaba con el gusto de tenerla en un puño, y yo sabía que en eso estaba el freno que me impedía ofrecerle refugio entre mis brazos [...] (350).

La insatisfacción de la relación con su hija viene provocada por las barreras que rodean sus respectivos lugares. Ambas vivieron un entorno que pretendía fijar sus subjetividades en posiciones excluyentes y las abocaba a una relación sin comunicación.¹²⁵ Encarna recuerda que su hija tampoco parecía poner

¹²⁵ Para un tratamiento de este tema en la obra de otras autoras véase Davies (1994)

nada de su parte en acortar distancias, ocupada, al igual que ella misma, en sostener su imagen entera en el discurso de los otros, llámense marido o hijos. Esa asignatura pendiente es abordada en la aparición fantasmal de Encarna quien después de reconocer las limitaciones impuestas sobre sus deseos le deja a Sofía las siguientes palabras:

En este momento sólo quería que pudieras oírme, no tanto como para que me disculparas como para que, al mirarte en este espejo ya sin lustre, decidieras firmemente hacer lo que sea para no acabar como yo [...] (351).

[...] que no me imites a mí en ese tipo de inventarios, que lo que te haga sufrir lo descartes, hija (358).

Cuando Sofía despierta recuerda el sueño. Al contárselo a su hija Encarna lo interpreta como una identificación entre ella y su propia madre:

Me he estado paseando por el pasillo como si fuera ella, me he desdoblado en ella, acabo de acordarme, ¡es que era ella! [...] No me había pasado nunca eso con mamá, se salía de mí como si yo la pariera de verdad, alucinante. Y pensaba con sus frases y revivían sus recuerdos. Algunos se me han borrado, pero otros no. *Por eso me he puesto a escribir*, para que no se me olvidara lo que ha podido quedar, *para rescatarlo* (381). (La cursiva es nuestra)

Mediante el recurso escritural de la madre como fantasma¹²⁶ y del sueño la narrativa consigue subvertir la dicotomía de distancia *versus* fusión que permea las relaciones materno-filiales y que hemos ido discutiendo a lo largo de este trabajo. Sofía al identificarse con la posición de su propia madre desde el distanciamiento de la edad adulta lleva a cabo una revisión crítica que la acerca al entendimiento de la incardinación de su madre como sujeto histórico y de la suya propia. La diferencia esperanzadora de la posición de Sofía es que ésta pretende inscribir esa revisión en la creación de nuevos textos que dejen constancia de legados dictatoriales disonantes a

¹²⁶ Para una discusión del recurso de la madre como fantasma en otras literaturas escritas por mujeres véase Corbin (1996: 11-44).

futuras generaciones democráticas. En definitiva, Sofia está proponiendo una retextualización de la maternidad.

El paso por el espacio materno previo al encuentro de la escritura de las dos protagonistas se hace eco así de la conocida opinión de Woolf de que “we think back through our mothers if we are women” (Woolf 1929: 79) y que Jacobus ha ampliado diciendo que “thinking back through the mother becomes a gesture at once of recuperation and revision” (Jacobus ed. 1986: 39). Tanto escritoras como críticas (Gilbert y Gubar 1979) han resaltado la importancia de este proceso en la autodeterminación de la mujer escritora, pintora, directora etc.¹²⁷ Giovachini (1995) ha señalado el carácter matrilineal del proyecto escritural de esta novela; podríamos añadir que éste se puede comparar al de *El mismo mar de todos los veranos*, aunque con la significativa diferencia de que en *Nubosidad* el personaje femenino asume la voz desde su función materna.¹²⁸ Al dotar al sujeto narrativo de identidad materna se simboliza la posibilidad de reclamar una figura que no asuma la posición de interlocutora silenciosa, ni histórica ni subjetiva, que Gallop (1982) critica en los siguientes términos:

[...] the silent interlocutor, the second person who never assumes the first person pronoun, [...] the subject presumed to know, the object of transference, the phallic Mother, in command of the mysterious processes of life, death, meaning and identity (Gallop 1982: 115).

Ya mencionamos la necesidad del orden patriarcal por tal figura omnipotente, garante de la posibilidad de suplir la carencia y su específica configuración en el franquismo, no obstante, como Kristeva (1986a) observa, la entrada en el orden simbólico puede al mismo tiempo permitir a la hija negociar

¹²⁷ Para una introducción a la variedad narrativa de esta empresa en la literatura de mujeres en España véanse Bellver (1991), Gámez Fuentes (1999b) y Zatlin (1987)

¹²⁸ Volveremos sobre este tema al hablar de *Mujeres de negro*.

una distancia a través del lenguaje a partir de la cual recobrar el vínculo con la madre, como Sofía lleva a cabo a través de su recreación escritural. El reconocimiento del conflicto que la figura materna supone tanto para el sujeto en proceso como para el orden patriarcal puede dar lugar según Kristeva a un nuevo tipo de estrategia subversiva creativa:

[...] far from contradicting creativity [...] maternity as such can favour a certain kind of female creation [...] at least in so far as it lifts fixations, and circulates passion between life and death, self and other, culture and nature, singularity and ethics, narcissism and self-denial (Kristeva 1986c: 298).

Esta conceptualización de la maternidad posibilita la inclusión de la otredad dentro de la figura materna. La madre no es concebida como mera alteridad especular del sujeto en proceso sino como otro sujeto femenino en proceso, en movimiento. Es la idea que Irigaray expresa al afirmar que es necesario

to give [...] new life to that mother, to our mother within us and between us [...] invent [...] the sentences that translate the bond between her body, ours, and that of our daughters (Irigaray 1994a: 43).

Cixous reitera esa misma idea al decir que “Everything will be changed once woman gives woman to the *other* woman” (Cixous 1981a: 252) (la cursiva es nuestra). Y Kristeva la establece en términos de “permanent alternation: never the one without the other” (1986a: 156) para evitar la esclerotización en identidades fijas y estereotipadas en las narrativas hegemónicas. Se trata de pensar una ética en social-democracia que posibilite la alteridad dentro de las fisuras de la unicidad sincrónica y diacrónica, de construir un puente que permita negociar de forma creativa diferentes posiciones sin rechazar otras identidades presentes ni

reprimir al otro pasado materno, por mucho que perturbe los intentos democráticos de dis-continuidad histórica respecto al anterior régimen.

Al dotar a Sofía y Encarna de voz que analiza su propio posicionamiento se exploran, al mismo tiempo, las dificultades para subvertir las imágenes que la sociedad sostiene frente a las mujeres y se critica la carencia de discursos que en la actualidad, en un entorno de libertades democráticas, ofrezcan formas de pensar la relación de la mujer en la cultura desde nuevas perspectivas. Este proyecto pasa por la re-visión de espacios maternos anteriormente silenciados, por la aceptación de la importancia del legado matrilineal y la autoridad de la madre.

3.3.2 Recuperación de exilios maternos: mujeres des-marcadas en *Mujeres de negro* (Aldecoa 1994) y *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Díaz Yanes 1995)

En la reescritura y revalorización del pasado matrilineal que las narrativas elegidas en este capítulo operan, la relevancia de *Mujeres de negro* (Aldecoa 1994) y *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Díaz Yanes 1995) está basada en el intento de ambas por rescatar del olvido democrático experiencias de una maternidad vivida en el exilio (en los diferentes niveles que a continuación trataremos) o comprometida políticamente durante la dictadura. En definitiva, hablan de configuraciones de la maternidad que intentaron des-marcarse de la retórica centripeta franquista y de la necesidad de incorporarlas en la construcción y crítica de nuevos discursos en la social-democracia.

MUJERES DE NEGRO

Mujeres de negro (Aldecoa 1995 [1994]) constituye la segunda parte de la trilogía iniciada con *Historia de una maestra* (1990) y finalizada con *La fuerza del destino* (1997). En *Mujeres de negro* se aborda la configuración de lo materno durante los años de la dictadura a través de la representación de tres generaciones de mujeres vistas desde la perspectiva de la última. Así Juana, la voz narradora, parece recoger el testigo que dejó la voz materna al finalizar ésta el recuerdo de su propia historia en el primer volumen:

Contar mi vida... estoy cansada, Juana. Aquí termino. Lo que sigue lo conoces tan bien como yo, *lo recuerdas mejor que yo*. Porque es tu propia vida (Aldecoa 1990: 232). (La cursiva es nuestra)

Sin embargo, a lo largo de nuestro análisis veremos que los recuerdos de Juana sobre la vida en común con su madre ofrecen una revisión subjetiva de la imagen materna que no siempre parece ajustarse a la idea de que las posteriores generaciones puedan ofrecer un recuerdo más adecuado o mejor que la madre: el recuerdo es solamente *otro*. Esa otredad no aparece empero como detrimento de la recuperación del pasado histórico y personal de la protagonista. Expone, por un lado, las limitaciones de construir una visión única de la historia y, por otro, posibilita una aproximación a las complejidades inherentes en la relación madre-hija que culmina con la narración desde la posición materna en *La fuerza del destino*.

La narración de *Mujeres* se abre con las palabras de Juana, quien rememora su vida en una ciudad castellana de la España franquista con su madre y su abuela, su exilio a Méjico y su regreso a España en los cincuenta. En el contexto de la España franquista la figura de Gabriela, madre y maestra (durante

la República) sin trabajo, es emblemática del empeño de muchas mujeres por fisurar, subvertir o alienarse del discurso oficial, lo cual las aleja y protege de alguna forma de la influencia de la ideología dominante. Al mismo tiempo ese distanciamiento las marca socialmente y afecta la relación con su entorno, personificado en este caso en la figura de su hija Juana. La doble alteridad (de género y de ideología) que el cuerpo materno encierra respecto al discurso establecido, fruto de las dificultades por negociar su posición dentro del período histórico que le ha tocado vivir, dificulta la identificación subjetiva de la hija y provoca la mirada de ésta al pasado en un intento por comprender tanto la relación con su madre como con un exterior que les resultaba alienado y exiliante.

Se puede decir que en esa mirada al pasado a través de la madre *Mujeres de negro* pretende no solamente recuperar para la democracia la relevancia de las mujeres que intentaron actuar a espaldas del alegato patriarcal franquista sino también aquellos aspectos más subjetivos de la relación madre-hija que fueron afectados por la particular coyuntura histórica en que se construyeron y que necesitan ser revisados por la generación que tomó el relevo.¹²⁹ Esta reconstrucción del pasado posibilita una re-lectura contemporánea a la luz de los recientes estudios feministas que destacan la recurrencia de héroes femeninos “embarking upon heroic quests for matrilinear identity” (Ordóñez 1982: 248)¹³⁰ y contribuye a contar un capítulo de la historia de España marcado por la perspectiva de *otras* veces.

Una cuestión preponderante en la saga femenina es la técnica del “espejo de las generaciones” (Ciplijauskaitė 1988^a: 50) inaugurada con *Nada*. Está basada en la

¹²⁹ Este proyecto se inicia ya con *Historia de una maestra* y ha sido estudiado por Ballesteros (1994) en relación a los recuerdos de la madre sobre la República y la guerra civil española

¹³⁰ En el plano de la crítica de literatura de mujeres en España véanse los estudios de Servodidio (1987), Manteiga et al. eds. (1988), Nichols (1989, 1992), Brown ed. (1991), Ordóñez (1991b), Alborg (1993), Davies (1994) y Ballesteros (1994).

idea de que la experiencia de las protagonistas femeninas adquiere mayor significación a la luz de su yuxtaposición con otros personajes femeninos pertenecientes a diferentes contextos generacionales y, por tanto, sociales. A través de esa yuxtaposición, central en *Mujeres de negro*, se muestra el cambio y la continuidad de la existencia femenina al mismo tiempo que la metáfora del espejo ayuda a enfocar tal proceso como *gestalt* en la incardinación histórica del sujeto femenino y, por otro lado, se amplía el uso que *Nubosidad* y *Cría cuervos* hacían de esta estrategia desde diferentes perspectivas.¹³¹

El acontecimiento con que Juana empieza su revisión del pasado nos sitúa en los comienzos del altercado bélico que terminaría con la instauración de la dictadura franquista. Los disparos abren la narración y uno de ellos abre “un agujero redondo en uno de los cristales laterales” (Aldecoa 1995: 9). Aparentemente el efecto que produce este disparo es solamente un hueco al salir por el otro cristal, sin embargo, las palabras que le suceden: “dejando el mismo hueco: *un vacío circular rematado por grietas diminutas*” (9) (la cursiva es nuestra), reviste tal acontecimiento y sus consecuencias de un simbolismo que van más allá de la simple rotura física. El vacío que abren los disparos es paradigmático del vacío personal que los personajes femeninos experimentan a raíz de la guerra y la posterior opresión de la dictadura. Guarda además enormes similitudes con la idea de exilio interior (sobre el que volveremos más adelante) que Ilie (1980) describe como “outer rings of unbearable concentricity” (Ilie 1980: 97) y que permea la vida de los tres personajes femeninos bajo la dictadura.

¹³¹ Otras narrativas en las que aparecen sagas femeninas son las novelas *Mirall trencat* (Rodoreda 1983), *Ramona, adéu* (Roig 1972), *El temps de les cireres* (Roig 1977) y *L'hora violeta* (Roig 1980), *Malena es un nombre de largo* (Grandes 1994) y la película *La mitad del cielo* (Gutiérrez Aragón 1986).

A raíz de la victoria nacionalista la vida de las mujeres que conforman la narración es transformada radicalmente. Especialmente para Gabriela, la madre. No solamente ha perdido a su marido, fusilado en los primeros días de la guerra civil, sino que además espera su inminente cese como maestra, puesto que viven en “la zona de los rebeldes sublevados contra el gobierno de la República” (Aldecoa 1995: 11). A pesar de todo ello, consigue ayuda de una amiga para trasladarse del pueblo a la ciudad con la esperanza de encontrar mejores posibilidades para seguir enseñando: “‘Soy maestra’, dijo mi madre, ‘y seguiré enseñando donde pueda’” (10). Así se nos muestra su determinación a no claudicar ante la eliminación política de su persona por no ajustarse a la ideología del bando sublevado. Por otro lado, se manifiesta su resistencia a la reducción social en su rol como madre, entre otras razones porque no se lo puede permitir con una hija y una madre a su cuidado.

Gabriela aparece como paradigma de muchas mujeres que tanto por su ideología política como por su educación liberal no se ajustaban dentro del marco femenino establecido por el régimen, siendo así alienadas laboral y/o socialmente. Dentro de este grupo se inscriben además todas aquellas que habían sido políticamente activas durante la guerra y/o lo fueron durante la dictadura (como el personaje de la madre en *Nadie hablará de nosotras* sobre el que volveremos más adelante), aquellas otras que eran familiares (madres, esposas o hijas) de presos políticos (como Daría en *Nubosidad*) o las que acabaron en el presidio, siendo incluso marcadas físicamente,¹³² como discutiremos posteriormente.

El vacío que el régimen conlleva para la vida de muchas mujeres que intentan desmarcarse de su oficialidad no resulta asimilado de forma simple y directa. El

¹³² Para un estudio histórico de la resistencia política de las mujeres en el franquismo véase Romeu Alfaro (1994).

hecho de que figuras como Gabriela y su hija Juana sobrevivan (aunque no sin que sus relaciones se vean afectadas) a la represión del franquismo pone otra vez de manifiesto la discrepancia entre el discurso monolítico y la realidad plural. Los personajes de *Mujeres* simbolizan la posibilidad de subvertir la opresión patriarcal desde dentro, cual “grietas diminutas” (9) rematando el vacío, posibilitando así un pluralismo que décadas más tarde ayudaría a facilitar la transición a un régimen de libertades democráticas (Kenyon 1996: 56).

A pesar de que Gabriela representa un modelo femenino a seguir ideológicamente, la austeridad que proyecta (19) dificulta la identificación en el desarrollo de la subjetividad femenina de la hija. Además, la ausencia de la figura paterna hace que Gabriela tenga que asumir las obligaciones de dicho rol en la educación de Juana, al igual que Martina en *Furtivos*, lo cual a su vez problematiza de nuevo la función separadora del vínculo madre-hija que el psicoanálisis conceptualiza en términos de función paterna y que ya analizamos desde una perspectiva masculina a propósito de la película de Borau. En este caso, la perspectiva femenina de la hija no construye a la madre como monstruo devorador amenazante ni como la distante figura que analizamos en el capítulo 3.2., pero sí como figura firme y austera que se ve obligada a erigirse como prohibición de la unión materno-filial. En la narración se materializa en el momento en que Gabriela decide la incorporación de la pequeña al sistema educativo estatal. La escuela supone la entrada de Juana dentro del sistema oficial que perpetúa los valores hegemónicos del momento pero al mismo tiempo actúa como uno más de los diferentes pasos que con el tiempo contribuirán a la distancia necesaria entre las dos:

“Ya es hora de que se separe de mí”, dijo mi madre. Y la abuela asintió con pesadumbre. “Ya verás qué problemas. Esta niña no sabe ni santiguarse y tendrá

que empezar por ahí, ya sabes cómo están las cosas.” “Pues que aprenda”, dijo mi madre con aquella decisión tan firme que tenía ante las cosas importantes [...] Así que decidió con prisas mi salida del ambiente doméstico y me matriculó en una escuela estatal cercana a casa (30).

Antes de continuar el análisis materno-filial sería interesante detenemos en el personaje de la abuela. Esta nos recuerda al de *Cria cuervos*, aunque con la diferencia de que en *Mujeres* sí que tiene voz. Se puede decir que su personaje articula, en este caso, el de la mujer que durante la República tuvo acceso a una experiencia más rica que las simples labores del hogar y educó en consecuencia a su hija para algo más que para ser ama de casa, dándole una educación ajena a los dictámenes religiosos que idealizaban a la mujer como madre abnegada y sacrificada. Este personaje guarda también ciertas similitudes con la abuela en la película *La mitad del cielo* (Gutiérrez Aragón 1986) y los personajes de Judit y Kati en la trilogía literaria de Roig.¹³³ En *Mujeres* Juana ve a su abuela como fuente de cobijo. Resulta interesante esta asociación en narrativas cuya acción se sitúa en la dictadura. Se podría argumentar que, por un lado, a través de esa figura se ensalzan las libertades que la República significó para cierto número de mujeres y, por otro lado, sirve de *locus* sobre el que proyectar la necesidad de protección de una generación desvalida (personificada por Juana en este caso) ante la lejanía de sus progenitores quienes intentaban luchar contra la oscuridad, el silencio y la represión que la dictadura les imponía. Por ello, el personaje de la abuela es convocado en la imaginación de Juana en términos de cobijo asociado al olor de la habitación que aquélla ocupaba:

[...] cada vez que he vivido una situación de ansiedad cierro los ojos y rememoro aquel perfume de la abuela, no el real, no el que yo conocía en los veranos, sino aquel otro que ella mantenía vivo en el cuarto, como un talismán contra la angustia (26).

¹³³ Para un análisis de la abuela en *La mitad del cielo* véase Kinder (1993: 23); para un análisis de Kati y Judit en la narrativa de Roig véase Davies (1994: 49 y 58-61).

Desde el punto de vista de Juana la firmeza materna se percibe como un elemento más que complica la relación entre ambas y que se añade a la ya ambivalente relación de la hija con el cuerpo materno (que analizamos con referencia a *Cría cuervos*) respecto al cual ha de negociar su propia identidad femenina. Juana en su edad adulta rememora ese complejo proceso en los siguientes términos:

[...] yo me había ido para separarme de mi madre, yo había necesitado dejar atrás la pesadumbre de mi madre, sus trajes negros enlutándola desde tan joven, yo me había ido para vivir sin remordimiento mi propia vida. [...]. Yo quería a mi madre, admiraba su entrega a los demás, le agradecía lo que me había dado, lo que me había exigido pero necesitaba huir de ella, del rictus ácido de su boca, del reproche callado de sus miradas. El reproche nos alcanzaba a todos, nos envolvía en un cerco oprimiente, pero especialmente a mí (176-177).

En la España franquista de *Mujeres*, la fallida identificación de Gabriela con el posicionamiento que le asigna el discurso patriarcal fascista cuestiona la legitimidad simbólica del poder que Gabriela ejerce. Aunque en el ámbito de esta familia compuesta por mujeres Gabriela encarna la fortaleza y el poder de decisión, su alteridad respecto al discurso ideológico y a la política sexual vigentes provocan en Juana niña el rechazo a la doble diferencia que su madre representa (22) en tanto que mujer y en tanto que des-marcada del discurso oficial. Sus esfuerzos por alejarse del discurso franquista marcan de esta forma su relación materno-filial.

Ello explicaría la voluntad de Juana por participar de los valores y tabúes de su mundo y la necesidad infantil por los ritos (al igual que la protagonista de *El mismo mar*), ejemplificada en la noche de Reyes, por lo que conllevan de afinidad con los valores establecidos de una sociedad respecto a la que se sentía alienada:

Mi madre dijo: "No olvides colocar los zapatos a la puerta de tu habitación " Así lo hice porque me gustaban los ritos. Me daban seguridad y confianza en que todo iba bien a mi alrededor (46).

Lo que Juana no reconoce es que en las particulares circunstancias en que vivían los ritos establecidos son reinterpretados por la figura materna para perpetuar de una forma no enajenante los valores hegemónicos que garanticen la inclusión normalizada de la hija en sociedad: la madre es la que tiene que adoptar el lugar de Rey Mago ante la ausencia del padre.

A Juana, sin embargo, no le gustaba ser diferente de la forma en que ella percibía la diferencia materna porque veía en ésta, en su existencia como mujer y como mujer “de negro”, un futuro que como hija temía perpetuar. Como Gallop señala:

The obligation to reproduce —the daughter’s obligation to reproduce the mother, the mother’s story— is a more difficult obstacle than even the Father’s Law, an obstacle that necessarily intrudes even into the lovely, liberated space of women among themselves (Gallop 1982: 113).

En este sentido, se podría decir que el temor de Juana es equiparable al de Ana en *Cría cuervos*, aunque el contexto histórico-subjetivo en que ese temor se configura es sustancialmente diferente. Mientras que en la película la función materna se presenta como destructivamente alienante por su intento de conformación dentro de los parámetros imperantes en la dictadura, en la novela lo materno se presenta como problemático precisamente por su negativa a hacerlo, acarreando de todas formas fricciones con el entorno social. Con *Cría cuervos* se planteaba la posibilidad de que la hija fuera absorbida por la posición de Madre-función-del-Padre, de ahí la necesidad de conjurar su amenaza mediante la expulsión de la vida de ensueño de Ana. Sin embargo, con *Mujeres* lo que se articula es la necesidad de separarse (no expulsar) de un pasado materno problemático para re-visitarlo con una

renovada mirada crítica desde la democracia. En palabras de Juana: “Tenía que separarme de ella para ser yo misma” (177).

En la novela es el significante narrativo el instrumento que Juana utiliza para explorar desde la distancia su propia historia personal. La narrativa canaliza el deseo hacia la madre, su angustia, su impotencia. Se subraya así el carácter mediador del signo lingüístico que Kristeva (1986a) apuntaba al hablar de la relación madre-hija. No obstante, tan importante es lo que la voz narradora nos cuenta como lo que se entreve en las fisuras que su texto abre. Estas resultan especialmente significativas cuando Juana evoca su anhelo por una figura masculina que revistiera el ambiente familiar de la protección que de niña asociaba con tal figura y con el momento en que su padre todavía vivía. La expresión de este deseo surge en relación con la aparición del personaje atractivo y misterioso de Octavio, viudo mejicano con una hija pequeña que acaba casándose con Gabriela:

Ya por entonces echaba yo de menos la presencia en nuestra casa de otros niños y sobre todo de un hombre, un padre, un protector [...] La muerte de mi padre era la causa de una congoja que yo percibía flotando entre nosotras permanentemente. Seguro que eso explicaba la tristeza y lejanía de mi madre. También debía ser el motivo que nos obligaba a vivir en el aislamiento, sin amigos, sin diversiones, sólo el trabajo en torno al cual giraba nuestra existencia (14).

En esta cita podemos observar que Juana desea una figura paterna porque erróneamente asocia el aislamiento del ambiente femenino en el que vive con la muerte del padre, ignorando completamente, incluso en su recuerdo de adulta, las circunstancias políticas que provocaron tal “exilio” en el reducto familiar. Ella percibe su separación del exterior como un fenómeno originado por la desaparición del padre, pero no se da cuenta de que detrás de la lejanía que siente, especialmente de su madre, se esconde un mecanismo de defensa que tiene como objetivo protegerse de la ideología y los acontecimientos que iban a marcar el futuro de

España. Juana tampoco revisa en su recuerdo la posibilidad de que quizás su anhelo infantil por un padre encubriera la necesidad de transferir a un sujeto masculino la función paterna que la figura de su madre se vio obligada a personificar.

En *Mujeres* la metáfora del “exilio interior” adquiere carácter político en el momento en que Gabriela decide marcharse a Méjico después de la muerte de la abuela.¹³⁴ Ambos tipos de exilio afectan la relación entre los personajes. Gabriela es una exiliada interior en la España franquista cuya separación del exterior dificulta el desarrollo de su hija, quien a su vez ha de construir su propio lugar histórico exiliada del cuerpo materno y exiliada de España. Podríamos decir que es ese mismo exilio del cuerpo materno el que estructura el relato “Exilio sin retorno” de Encarna en *Nubosidad*. No obstante, las estrategias para resistirse a la esclereotización narrativa, tanto de Encarna y su madre como de Juana respecto a la suya, socavan la idea de que el exilio carezca de retorno.

La metáfora del exilio ha sido utilizada por Kristeva (1986e) para referirse a la condición de las mujeres atrapadas/constituidas en/por el lugar que se le asigna en la sociedad patriarcal. Esta autora reivindica, no obstante, tal posicionamiento como potencialmente constructor de un lugar disidente respecto a los discursos dominantes. Para Kristeva, los diferentes exilios que las mujeres sufren las sitúan en un espacio singular de marginalidad desde el cual poder re-escribir un nuevo tipo de relación con la esfera de lo público y lo privado.¹³⁵ Es precisamente el exilio que Juana ha sufrido a nivel personal y político lo que la empuja a volver la mirada al pasado para analizar tanto el legado de la diferencia

¹³⁴ Véase Ilie (1980) para un estudio del concepto de exilio interior y/o físico. Y véase Kinder (1993: 278-387) para una aplicación de ese concepto en el cine español.

¹³⁵ Para una aplicación de este concepto a la literatura de mujeres en España véase Brown ed (1991).

materna que en el pasado obvió (115) como su propio lugar en los movimientos sociales que intentaban luchar contra la represión franquista.

El recurso a la memoria, tanto en *Mujeres* como en algunas de las narrativas analizadas aquí, enfatiza precisamente la transcendencia del pasado y la conexión de la memoria personal con la histórica. Los huecos y fisuras narrativos en el recuerdo personal de ese pasado son paradigmáticos al mismo tiempo de los mecanismos de silenciamiento en la construcción de una narrativa de la memoria histórica en democracia. En este sentido, cabe resaltar que, en el contexto histórico español, el recuerdo del exilio experimentado por los personajes en Méjico ofrece sólo una parcialidad de la experiencia de los exiliados españoles. A pesar de la relevancia de *Mujeres de Negro* en el marco de la democracia, su contribución ha de ser leída en el contexto de otras obras que revisen paisajes personales y políticos en el exilio no tan privilegiados socio-económicamente como el de los personajes representados. En cierto sentido, la idealización de las opciones que se tuvieron que descartar podrían ser leídas como fruto del embellecimiento narrativo desde el presente (20), o también como una falta de problematización sobre las diferentes variables (de clase, regional, país elegido etc.) que conformaron los diferentes matices de tal experiencia.¹³⁶

Desde el exilio, que en la novela bajo el término “el destierro” constituye la segunda parte del libro, Gabriela comienza a trabajar activamente ayudando a los refugiados hasta que se casa con Octavio y se trasladan a la rica hacienda que éste posee, donde, continuando con su voluntad de mejorar las condiciones del entorno en

¹³⁶ Véanse Nichols (1992: 114-132) y Pope (1991) para un análisis de otras experiencias del exilio en Rodoreda; véase Domínguez Prats (1994) para una exposición detallada de la condición de las mujeres exiliadas en Méjico y véase Roig (1977) para un relato de la experiencia de catalanes exiliados.

el que vive decide establecer una escuela para los hijos de los indios que trabajan para su marido. Pero Méjico no resulta ser la panacea que se idealizó entre los refugiados españoles. Gabriela tiene que seguir luchando contra la tradición y lo establecido, especialmente porque, por un lado, intenta sacar de su opresión a los indios (ese *otro* de la cultura española impuesta durante la conquista) y por otro, se resiste a enseñar religión tanto a ellos como a Juana y Merceditas, la hija de Octavio. Eso le ocasiona las consiguientes críticas de la clase acomodada (81-82) e incluso del gobierno, el cual envía a un inspector con la intención de hacer desaparecer la escuela. Pero después de muchos esfuerzos y utilizar contactos Octavio consigue permiso para que Gabriela siga con su escuela, siempre que separe los niños de las niñas pues la coeducación no estaba permitida.

Aunque, para Gabriela, la nueva vida en Méjico ofrece nuevas posibilidades de renovación personal y social, para Juana, Octavio supone la entrada de un tercer término en la relación con su madre, en la que hasta entonces había gozado de una posición privilegiada, a pesar de la lejanía emocional que en ocasiones experimentaba:

El matrimonio de mi madre no significaba sólo una nueva residencia, una forma de vida diferente y más grata, sino una forma nueva en nuestra relación. Yo estaba acostumbrada a vivir pegada a mi madre, hasta el punto de no haberme separado de ella ni un sólo día en mis diez años. La boda supuso ya una breve ausencia, y ahora este viaje parecía el preludio de una serie de distancias que se interpondrían entre las dos (69-70).

Las distancias que contribuirían a la definitiva separación de su madre y que culminan cuando decide volverse a España a estudiar comenzaron, sin embargo, tiempo atrás, mucho antes de la entrada de Octavio en sus vidas. Y con ello no nos referimos solamente al momento en que la adquisición del lenguaje inaugura su entrada en el orden de la cultura sino al momento, simbólico en la narración, cuando

Gabriela decide la incorporación de Juana a la escuela. Esta pequeña separación se ve afectada, como vimos, por el aislamiento emocional de la madre, y a ella le siguen la separación y muerte de la abuela, quien personificaba ciertas características de cobijo asociadas con lo materno. Sin olvidar tampoco la separación de España que Juana vincula con la imagen de su abuela, la casa del pueblo y “esa primera sustancia, ese alimento primero” que significa España como parte de su origen y su pasado (81).

En la revisión de ese pasado Juana adulta reconoce que la figura de Octavio la ayudó a independizarse e impidió que su existencia estuviera supeditada al cuidado de su madre:

[...] la presencia de Octavio me había independizado de mi madre. Interpuesto entre las dos, me había eximido de obligaciones extraordinarias para con ella: no abandonarla nunca, renunciar si era preciso a metas personales (149).

Resulta interesante que en este párrafo Juana reitera las pautas establecidas que dictan la exclusiva obligación de la hija respecto a la madre. Ello pone de relieve el peso de los patrones sociales que Juana sentía sobre su cabeza y que le hubieran exigido sacrificar su independencia al cuidado de su madre, aunque ésta se esforzara durante años en inculcarle algo diferente de lo que los imperativos sociales marcaban.

Juana crece y se convierte en una adolescente consciente del espacio que la separa de las demás chicas mejicanas de su edad debido a la educación que ha recibido de su madre. Mientras que las chicas que conoce viven interesadas en fiestas de presentación en sociedad, novios, bodas y heroínas de novela rosa, Juana lee poesía española y literatura extranjera: divergentes posiciones que, por otro lado, perpetúan (en el intento narrativo de enfatizar la diferencia de Juana) una visión reduccionista de las posibles tensiones de las jóvenes mejicanas en su contexto histórico-subjetivo particular, y que, además, se podría leer dentro de los mismos

estereotipos colonizadores que analizamos a propósito del personaje de Clara en *El mismo mar*.

En su afán por ayudar a Juana a alcanzar una posición independiente Gabriela aconseja a su hija en los siguientes términos:

“Elige algo que pueda ser para ti el cimiento de tu existencia. Algo a lo que te puedas agarrar en los momentos malos, algo que nadie pueda quitarte. Las personas, los afectos pasan, pero tu profesión está ahí. Es como tu esqueleto que soporta tu cuerpo y te permite andar y moverte de un lado a otro, un delicado mecanismo que regula el equilibrio de tu vida” (73).

En esa misma etapa de su vida aparece otro personaje femenino que tiene gran importancia para la formación de Juana: Soledad. Esta llega con motivo de las dos escuelas que Gabriela debe de crear para terminar con la coeducación. Su llegada no puede ser narrativamente más oportuna puesto que Juana adolescente necesita una imagen de feminidad alternativa, una madre sustitoria sobre la que poder proyectar las ansias de complicidad e incipiente interés por todo lo nuevo y lo desconocido y que, al mismo tiempo, la estimule suficientemente en el plano intelectual. A la amistad con Soledad le siguen otras amistades que poco a poco expanden su horizonte de expectativas respecto al futuro y contribuyen a la progresiva separación del lazo con la madre. Su traslado a Ciudad de México para continuar los cursos superiores de preparación universitaria le pone en contacto con la comunidad de exiliados españoles. A través de ellos se produce un re-encuentro con el acento español de su infancia, lo cual le despierta el deseo de volver a la tierra abandonada (200-201).

Su vuelta a España en 1949 marca el principio de la última parte del relato. Se instala en Madrid y comienza sus estudios en la Facultad de Letras. La vida en España está marcada por la censura (136), las discusiones políticas en la universidad (147),

detenciones de amigos contrarios al régimen (161), la desesperanza de algunos al ver que la dictadura empezaba a ser aceptada en el mundo occidental (158), la paralizada desolación de la vida en el campo (153) y los comienzos de sus experiencias amorosas y sexuales con Sergio (186). Sus años de formación en la universidad son sin duda productivos (200). En cierta forma, se podrían comparar esos años de formación en que pasa de la adolescencia a la edad adulta con los cambios históricos que se producen en España. Son años en que el país, con la renovación del gobierno y la progresiva entrada en los diferentes ministerios de tecnócratas del Opus Dei, experimentó un incipiente proceso de apertura hacia el extranjero. Estos cambios, junto con el clima de protestas sociales en forma de huelgas estudiantiles y laborales fruto de la estancada situación económica, abrirían el paso a la importante reestructuración del gobierno en 1957 con la renovación de los viejos falangistas por la nueva élite de capitalistas y tecnócratas del Opus Dei, los cuales implementarían un sistema económico liberal que cambiaría el original discurso autarquista y con el tiempo traería un período de crecimiento económico y cierta modernización social que formarían las bases político-económicas de la restauración democrática.

Es quizá por esa razón que en 1954, terminada la carrera, Juana decide regresar a Méjico. La aportación que ella simboliza, es decir, la de voces femeninas discordantes, todavía no tiene cabida legítima en el sistema social español. El espacio para la expresión de esas voces será legitimado con la llegada de la democracia.

A pesar de que siente que irse de España en esos momentos es sinónimo de deserción ante los compañeros y los acontecimientos políticos, la madre y los amigos la instan a que se vaya puesto que, por otra parte, el futuro del país depende no solamente de la acción desde dentro sino de las influencias exteriores. No obstante,

aunque en *La fuerza del destino* se corrobora la vuelta de Juana a España durante los años anteriores a la muerte de Franco y su militancia contra el régimen y a favor de la democracia, la madre ve con reservas las ansias de libertad que la generación de su hija ha puesto en el partido socialista:

[Juana] me dice, en voz baja: Hemos ganado. Tiene los ojos llenos de lágrimas. Quiero decirle: Cuidado, Juana, con esa rosa. No la aprietes tanto. Tiene muchas espinas (Aldecoa 1997: 222).

Desde un punto de vista personal, la experiencia de exiliada de Juana hace que construya sentimientos ambivalentes tanto sobre el espacio del que se exilió como sobre en el que encontró exilio:

Regresada del destierro, necesitaba ahora desterrarme de nuevo. Exilio y regreso y exilio. El inexorable vaivén de los desterrados (203).

Estas últimas palabras parecen resumir no solamente el movimiento que ha seguido su historia personal sino la misma dinámica narrativa patente en la trilogía de la que *Mujeres de negro* forma parte.¹³⁷ La relación de Juana con su madre se nos revela como una en la que la hija necesita separarse de toda la austeridad y firmeza que su madre como “mujer de negro”, marcada por un pasado histórico alienante, representa. El vaivén, sin embargo, supone también un viaje de regreso puesto que la distancia le da a la hija la oportunidad de reconstruir desde su mirada adulta el testimonio de unas experiencias marcadas por su especificidad genérica e ideológica. El inexorable vaivén del que habla es emblemático del movimiento de “alternancia permanente”. Movimiento que

¹³⁷ *Historia de una maestra* finaliza con una propuesta de la madre a la hija para que ésta siga contando sus historias. *La fuerza del destino* pone el punto final a la trilogía cediéndole de nuevo la voz a la madre, quien desde la vejez ofrece en su narración otra perspectiva de las experiencias relatadas por Juana en *Mujeres de negro*.

indicamos a propósito de *Nubosidad* siguiendo a Cixous y que, como mencionamos, Kristeva postula al hablar de la necesidad de “permanent alternation: never the one without the other” (Kristeva 1986a: 156) de la posición madre-hija. La distancia que da la representación en el lenguaje debe ser utilizada para criticar las posiciones adoptadas en éste. En palabras de Gallop (1982):

The only way to move is to exercise power *and* criticise it, not let it gel into a rigid representation [...] each must exercise *and* criticise the power; each must be both mother and daughter (Gallop 1982: 121).

Esa es la apuesta personal e histórica de la heterodoxa voz femenina en las narrativas analizadas hasta ahora en este capítulo: la lucha por recuperar espacios en femenino, la posibilidad de echar una nueva y constructiva mirada a la madre, al origen, al pasado, desde el presente, en un movimiento pendular de vaivén que ayude a revalorizar lo que se intenta desterrar. En *Nubosidad* la revalorización del destierro nos llega de mano de la asunción materna de agencia escritural narrativa y del reconocimiento de la viabilidad multivocal de instancias particulares disidentes respecto a las narrativas hegemónicas franquistas y democráticas. Estas instancias están ejemplificadas por medio de: el texto que las dos amigas crean, el vínculo maternal alternativo de Sofía con sus hijas y la inclusión de las narrativas de diferente clase social de Daría, su hija Consuelo y otros personajes femeninos de diferentes extracciones. *Mujeres*, por otro lado, expone los mecanismos operantes en la reconstrucción de una memoria histórica y el potencial generador de narrativas subversivas que una revisión de la memoria colectiva exiliada tiene en la incardinación de los sujetos femeninos en democracia.

Es quizá la condición de exilio y disidencia que Kristeva (1986e) conceptualiza respecto a la maternidad la que equipara (y posibilita) en cierta

forma los diferentes proyectos de lecturas y escrituras heterodoxas de los personajes femeninos en las obras elegidas en este trabajo, rescatando del exilio, del olvido en el pasado, en un movimiento pendular, los exilios maternos, históricos, personales, geográficos, de clase, ideológico-políticos, que no han sido revisados con el retorno a la democracia.

NADIE HABLARA DE NOSOTRAS CUANDO HAYAMOS MUERTO

Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto (Díaz Yanes 1995) aborda en forma de thriller una crítica de la social-democracia contemporánea a través de la recuperación y reinscripción del legado materno y la resistencia política en un contexto de clase trabajadora. La película sigue el recorrido de Gloria (Victoria Abril) en busca de una posición de agente en la democracia española de los noventa. Gloria es una joven que se ve abocada a la prostitución y al alcoholismo como consecuencia de la parálisis de su marido torero, a quien la cogida de un toro ha dejado en estado vegetativo postrado en cama. Gloria intentará rehacer su vida ayudada por su suegra Doña Julia (Pilar Bardem), militante y ex-combatiente comunista contra el franquismo.

Los discursos emancipatorios sobre la libertad alcanzada por las mujeres en un régimen de libertades democráticas se contraponen a la violencia que la joven protagonista sufre en la sociedad y son contrastados con la violencia que Julia tuvo que vivir. La violencia se configura así mediante una mirada que traspasa diferentes momentos históricos, personales y culturales en un intento por exponer la permeabilidad temporal de discursos del pasado en la actual era de rápidos cambios sociales.

Nadie hablará de nosotras comienza con imágenes documentales de toreros preparándose para entrar al ruedo. Estas no pueden evitar traernos ecos de los estereotipos que la dictadura erigió como emblemáticos de españolidad. No obstante, es conveniente señalar que la figura del torero aparece a lo largo de toda la película inerte sobre una cama, subrayando así tanto la carga como la invalidez de ciertas figuras (con sus respectivas connotaciones) en la España de los noventa. Con referencia a la relación entre las dos protagonistas, el torero funciona como el elemento que las conecta puesto que es el marido de Gloria y el hijo de Doña Julia, realzando de esta forma, por un lado, las conexiones entre los discursos que vinculan las generaciones pasadas con las presentes y, por otro, el carácter constituyente de los discursos patriarcales que interpelan a las mujeres en sus respectivas posiciones independientemente de las generaciones a las que pertenezcan.

Al mismo tiempo, las imágenes documentales iniciales anuncian el carácter autoreflexivo de la narrativa al utilizar escenas de una corrida de toros real y convertir posteriormente a sus protagonistas (toreros también reales y reconocibles del mundo taurino) en personajes de la ficción. Se puede decir que, al transferir dichos toreros de la realidad documentada a la ficción narrativa, la película está subrayando el poder actual que han alcanzado las imágenes provenientes de los medios de comunicación (que ya se anunciaba y discutimos a propósito de *Cría cuervos* y *Gary Cooper*) en la generación y moldeamiento de narrativas presentes.

La trascendencia de la reinscripción de narrativas genéricas y culturales en el contexto de sociedades democráticas y capitalistas en continuos cambios se hace patente desde el primer diálogo. La secuencia tiene lugar en México D. F.

entre dos gánsters mejicanos y dos agentes del gobierno norteamericano de incógnito. La conversación que sostienen versa, paradójicamente, sobre decadencia nacional y diferencias culturales:

[Agente 1: Mani Robaina] ¿Decadencia? ¿De qué decadencia me hablas?

[Gangster 1: Evaristo] ¿De cuál va a ser? De la de ustedes los gringos.

[Mani Robaina] Yo no soy gringo, soy mejico-americano, ¿O. K.?

[Evaristo] Eso no existe muchacho. No te molestes, no es cuestion personal, es algo histórico. Ustedes los gringos tuvieron su apogeo pero les llegó la decadencia como a los romanos. La historia es un círculo, un círculo.

[Mani Robaina] Un círculo ...

[Evaristo] Eso es, eso es. Ustedes los gringos están equivocados. Creen que son los japoneses y no es así. La culpa la tienen sus mujeres que chingan con todos menos con ustedes. Esa es la decadencia, amigo, que tu mujer chingue con otro, esa es la verdadera decadencia.

[...]

[Evaristo, refiriéndose a Gloria:] Antes nuestras mujeres se la chupaban a los gachupines y ahora es al revés. Siempre se vuelve al mismo punto.

El diálogo, que se lleva a cabo mientras Gloria le hace una felación al Agente 1, revela ciertas tensiones en la construcción de la identidad nacional en el contexto de la inmigración tanto de mejicanos a EEUU como la de españoles a Méjico que no encontrábamos en *Mujeres*. Se pone en evidencia el carácter híbrido y plural de los discursos que conforman la construcción de identidades nacionales en una sociedad aparentemente sin fronteras. Se ofrece además una imagen diferente de la construida alrededor de Méjico durante la dictadura y se problematiza al mismo tiempo la relación de España con las antiguas colonias. La referencia a la mujer como objeto sexual imbuido de valor social epitomiza también las originales relaciones materiales de dominación sobre las que se intentó construir el proyecto pan-hispano del 1992 con la celebración del V Centenario.

Al diálogo arriba citado le sigue rápidamente una discusión en la que se reafirma la relevancia del tema de identidades genéricas cuando Evaristo insulta a

los agentes llamándolos “maricones” y uno de ellos responde, deconstructivamente, haciendo referencia a la latente homosexualidad de aquéllos que catalogan a otros hombres de “maricones”. Nos gustaría detenernos en este punto para señalar la representación problematizada de la homosexualidad en la película (que adelantábamos con el personaje masculino homosexual de *Gary Cooper*), representación que está alejada de las idealizaciones que hemos visto en narrativas anteriores respecto al lesbianismo. Quizá se podría argumentar que esta divergencia está supeditada a la diferencia generica de los sujetos a los que se refiere. Esas diferencias podrían ser así leídas en relación a los distintos estatus que la homosexualidad tiene en la construcción de nuevas narrativas genéricas en social-democracia. Recordemos como el lesbianismo se ha idealizado como espacio vinculator y liberador entre mujeres de cualquier orientación sexual, dadas las connotaciones materno-filiales que se le han proyectado y que discutimos en el capítulo 3.2. Mientras que la homosexualidad tiene un estatus diferente en la construcción de discursos hegemónicos occidentales sobre la masculinidad, donde se construye estereotípicamente como una amenaza a la subjetividad masculina.¹³⁸

La discusión entre los gánsgters y los agentes desemboca en una brutal lucha cuyo desarrollo trae ecos de las películas de Oliver Stone y Quentin Tarantino, como Allinson (1997) ha señalado. Podríamos argumentar que la exploración de la influencia de fronteras históricas, nacionales o subjetivas en la construcción de narrativas culturales adquiere carácter meta-textual en la reinscripción de influencias cinematográficas extranjeras, como el thriller, dentro

¹³⁸ Para un análisis sobre las diferencias genéricas de los discursos sobre la homosexualidad véase Sedgwick (1991).

de un contexto español. De hecho, parte del éxito del nuevo cine español ha sido considerado como resultado de la reinscripción transcultural de géneros como el thriller, cine de terror y ciencia ficción que algunos de los jóvenes directores están llevando a cabo (*El País Semanal* 1998). El mismo director ha reconocido la influencia de Scorsese y del neorrealismo italiano.¹³⁹ No obstante, mientras que los diversos premios que el filme ha obtenido¹⁴⁰ celebran el éxito obtenido al re-apropiar *otros* discursos filmicos de *fuera de* la tradición nacional, la película critica la resistencia y/o imposibilidad de los discursos social-democráticos vigentes por representar *otras* instancias de resistencia originadas *fuera* del período democrático y por proporcionar espacios de legitimación a los grupos más oprimidos económicamente. Esta crítica se hace posible por medio de la incorporación de la madre comprometida políticamente.

La madre actúa como el eje sobre el que se articula la herencia del pasado, de lo viejo y de la represión con las demandas del presente democrático y aporta una nota híbrida discordante en la reescritura del thriller tanto en la cultura española como en el desarrollo del género cinematográfico. Como ya se sabe, el thriller está tradicionalmente caracterizado por un héroe masculino y una ética de la violencia masculina en la que las mujeres se constituyen como instrumentos de la búsqueda narrativa del héroe. Incluso en aquéllos thrillers “maternos” (Fischer 1996), como *The Hand that Rocks the Cradle* (Hanson 1992) y *The Guardian* (Friedkin 1990) en que la maternidad se inscribe como presencia, ésta se presenta como obstaculizadora.¹⁴¹

¹³⁹ Véase la referencia bibliográfica bajo Programa.

¹⁴⁰ La película obtuvo en 1995 ocho Goyas y en el Festival de San Sebastián consiguió el Premio Especial del Jurado, la Concha de Oro a la Mejor Actriz, Victoria Abril y el Premio a la Mejor Fotografía, Paco Femenia.

¹⁴¹ Para un estudio de este fenómeno en el cine de Hollywood véase Fischer (1996: 131-161)

En este sentido, es especialmente significativo cómo el personaje de Gloria es presentado inicialmente en la escena entre los gánsters y los agentes. La cámara encuadra la escena mediante un movimiento de panning que termina sobre la figura de Gloria. Antes de centrarse en Gloria la cámara nos presenta una mesa con una radio (donde una voz, similar a la del periodista deportivo Matías Prats, famoso durante la dictadura, está transmitiendo un partido de fútbol),¹⁴² un par de botellas de cerveza, un teléfono móvil, restos de pizza, una taza con bolígrafos y un par de maletas. Continúa el recorrido de la cámara pasando a enfocar a uno de los agentes (llamado Omar), los dos gánsters (Evaristo y Eduardo) y finalmente sobre un agente (Mani Robaina) al que una mujer arrodillada le está haciendo una fellación. El viaje de la cámara puede ser leído como paradigmático de la propia búsqueda narrativa de Gloria. La película en sus secuencias iniciales establece el contexto narrativo a través del cual la protagonista tendrá que luchar para encontrar un lugar de agente independiente. Para ello no solamente tendrá que tratar con un ambiente hostil y violento dominado por figuras masculinas: toreros, gánsters y policía, sino que también tendrá que enfrentarse con las nuevas demandas de una sociedad globalizante y borradora de diferencias representada a través de la incorporación de elementos como la pizza y el teléfono móvil. Estos códigos se traducirán a la vuelta a España de Gloria en forma de las nuevas condiciones sociales para las mujeres en la democracia. Gloria ha de negociar su educación pre-democrática con la supuesta nueva liberación de la mujer.

¹⁴² Resulta interesante la referencia al fútbol en el contexto de nuestra discusión, no sólo por su estatus de forma de conflicto institucionalizada como Allinson (1997: 319) ha observado, sino por su utilización como forma de resistencia durante la dictadura (London 1995).

Desde una perspectiva meta-textual se podría añadir que Gloria, a través de su lucha a lo largo de la narrativa, se intenta resistir a la posición instrumental en que la sitúan los códigos culturales (epitomizados en el género del thriller), los cuales interpelan y constituyen la experiencia de las mujeres como mediadoras u obstaculizadoras en la narrativa del héroe masculino. La primera vez que vemos la cara de la protagonista su aparición va acompañada por los comentarios de Evaristo cuando informa al resto de los hombres de que ella es una “gachupina”. Su identidad es así enmarcada por una etiqueta que actúa como síntoma del peso de los discursos hegemónicos en la constitución del sujeto femenino. El humillante trabajo que realiza expone al mismo tiempo el riesgo de ser atrapada en las posiciones establecidas por las narrativas dominantes. En este sentido, tanto el uso de luz enmarcando su rostro como el adjetivo por la que se la reconoce son emblemáticos de las convenciones culturales que la sociedad proyecta sobre ella y mediante las que es interpelada a negociar su posición.

La discrepancia entre la educación de Gloria y las exigencias de la sociedad actual se pone de manifiesto por primera vez cuando le ofrece un vaso de agua al agente que se está desangrando. Para sorpresa de éste ella se lo ofrece en una taza, mostrando de esta manera las ritualizadas y serviles formas de su educación. Esta, junto con su conocimiento sobre peinados, cocina y cómo ayudar a vestir a su marido torero son ejemplos de una esclerotizada educación que en la transición a la democracia le ha servido de poco al quedarse sin un marido sobre el que poder proyectar todos sus conocimientos. El resultado en su caso es dedicarse a la prostitución y a la bebida, haciéndose vulnerable a la explotación y a la violencia.

Apoyando la búsqueda de posiciones no alienantes y la reinscripción dislocante de narrativas disponibles se sitúa la figura del gángster Eduardo. Este está pasando por un cuestionamiento de las posiciones que hasta ahora ha estado asumiendo en su profesión. La crisis se ha producido a raíz de una extraña enfermedad que aqueja a su hija y que él interpreta como un aviso de Dios de que deje de matar. El trabajo que tiene entre manos: recuperar la agenda que Gloria ha robado y matarla, le produce enormes problemas de conciencia. Implica conciliar el amor hacia su hija y sus creencias religiosas con la lealtad a su jefa mafiosa.

En España se encuentra casualmente con un cura, símbolo del anterior régimen en *Furtivos* y *Cría cuervos*. No obstante, en este caso la figura del cura se ve también problematizada. La institución eclesiástica no se presenta como una narrativa que ofrezca soluciones puesto que lo que el cura le dice se reduce a “una historia más”, que significativamente se remonta al conflicto de la guerra civil. Esta figura religiosa llama la atención además sobre otro tipo de iglesia que durante la dictadura constituyó un importante apoyo a los movimientos de oposición.¹⁴³

Resulta anecdótico que en el contexto de la crisis de Eduardo su jefa no comprenda sus reparos al tener que conciliar las diferentes posiciones que sus deberes familiares de padre, sus creencias religiosas y su involucramiento en una violenta profesión conllevan. Se podría argumentar, en el marco de nuestra discusión, que la facilidad que la jefa ve en tal empresa tiene relación, por un lado, con la habitual fragmentación de posicionamientos con que las narrativas

¹⁴³ Para una introducción al estudio del papel de la iglesia durante la dictadura véase Petschen (1977).

hegemónicas interpelan a la mujer y, por otro, con la capacidad de las mujeres en la película de reescribir los discursos vigentes según sus particulares experiencias.

La muerte final de Eduardo añade, sin embargo, una nota negativa en las búsquedas de la narrativa, puesto que con ella se clausura la posibilidad de reconciliar nuevas problemáticas masculinas, como el exclusivo cuidado de la hija, con los posicionamientos patriarcales tradicionales, traducidos en su trabajo como gángster.

La construcción de una identidad femenina en relación a la violencia continúa en España después de la expatriación de Gloria. La condición de exiliada que discutimos a propósito de *Mujeres de negro* sigue estando vigente en la actualidad democrática de la película. La diferencia es que ahora Gloria se ha visto empujada a exiliarse no por motivos políticos sino porque la sociedad en que vive, aunque democrática, sigue sin ofrecer un espacio en el que algunas mujeres se puedan desarrollar como agentes. El retorno en este caso no tiene las mismas características de renovación histórica y personal que tenía para Juana en *Mujeres*. Gloria, ni emigrada a Méjico ni repatriada a España, goza de las condiciones económicas de los personajes en *Mujeres*, lo cual acentúa las diferencias entre los diversos modos de vivir el exilio y subraya las circunstancias materiales a las que está supeditado su relato.

Las condiciones que rodean a Gloria en España no parecen estar muy alejadas de las que doña Julia tuvo que sufrir como militante comunista en la dictadura. Gloria no tiene estudios ni oficio, por lo que intenta encontrar trabajos no especializados. La crítica a la situación laboral de las mujeres en democracia aparece representada en la oficina del paro donde las largas colas señalan la

similitud de experiencias de otras muchas congéneres.¹⁴⁴ Ante esta situación Gloria cifra sus esperanzas de empleo en su apariencia, lo cual acaba colocándola en una nueva posición vulnerable al abuso y la violencia cuando se dirige a una oferta de empleo como recepcionista. Los dos hombres que están entrevistando a las candidatas al puesto la descubren mientras miran a través de una ventana y comentan el duro trabajo que les espera dada la poca oferta de mujeres atractivas que se han presentado. Aunque deciden que es otra de las candidatas la que se va a llevar el trabajo por su apariencia física (sin haberla entrevistado) consideran que vale la pena darle una oportunidad a Gloria, pero sólo para ver lo que pueden sacar de ella, puesto que uno de los hombres piensa que tiene “cara de vicio”. La entrevista termina con Gloria haciendo otra felación y cobrando a ambos hombres por ello, aunque uno de ellos sólo quería mirar. Sin embargo, como Gloria apunta, “da igual”, equiparando de esta forma las posiciones del que lleva a cabo el abuso y del que experimenta gratificación espectral.

Esta instancia de abuso que la joven sufre ya no se puede justificar haciendo referencia a una sociedad represora como la franquista, sino a través de una compleja reinscripción de la violencia apoyada por una sociedad todavía muy sexista, en la que los cambios de la situación de las mujeres deben ser interpretadas teniendo en cuenta un fondo de valores conservadores y el hecho de que la extensión de tales cambios depende mucho de variables geográficas, de clase, de nacionalidad e incluso de etnia, si recordamos el personaje de la joven gitana en *El pájaro*.

¹⁴⁴ Un artículo en *El País* en 1996 afirmaba que el paro femenino era el doble que el masculino, con sólo el 25% de las mujeres en puestos de trabajo, casi el 80% del número total de contratos a tiempo parcial eran dados a mujeres y el 38% de las mujeres empleadas tenían contratos temporales (Cañas 1996).

El posicionamiento misoginista de las mujeres es enfatizado más tarde en el encuentro de Gloria con un conductor que está esperando a que Gloria mueva su camión. Aquél, exasperado por la falta de intimidación de ésta ante sus increpaciones violentas, termina diciéndole que tiene “pinta de zorra”. El encuadramiento de la protagonista en tal estereotipo reitera (recordemos el anterior: “cara de vicio”), por un lado, el carácter especular de la conceptualización de las mujeres (señalado ya en diferentes apartados de este trabajo) y la dificultad de éstas de ir contra las imágenes sexistas que la cultura construye como fantasías para el consumo. Por otro, apunta a la violencia encerrada en su posicionamiento como objetos sexuales de intercambio. Como ya anunciamos, este lugar es presentado desde el principio por medio del oficio de prostituta que Gloria desempeña, pero su caso no es aislado. Lo comparten las mujeres que se presentan a otro trabajo, cuyo único requisito es presentarse vestidas de rojo, y la muy joven prostituta que visita a uno de los gánsters que siguen a Gloria a Madrid. El guiño intertextual a *The Woman in Red* (Wilder 1984) magnifica, además, no sólo el estatus de las mujeres como objetos sexuales de la fantasía masculina que la película hollywoodiense parodia, sino el cine como productor de estereotipos femeninos.

Doña Julia, la suegra de Gloria, es la figura a la que ésta acude para reconstruir su vida. Gloria vuelve a su apartamento en Madrid donde aquélla ha estado cuidando de su hijo, el marido de Gloria, y pagando la hipoteca con el dinero conseguido de dar clases privadas. La caracterización de Doña Julia, interpretada por la veterana actriz Pilar Bardem, constituye un cambio

significativo en el tratamiento de lo materno dentro del cine español.¹⁴⁵ Se diferencia sustancialmente tanto de las representaciones de madres dominantes símbolos de la España franquista en *Furtivos*, *Camada negra* (Gutiérrez Aragón 1977), *Ana y los lobos* (Saura 1972) y *Mamá cumple cien años* (Saura 1979), como de los apoyos maternos de *La mitad del cielo* (Gutiérrez Aragón 1986) y *Tata mía* (Borau 1986), puesto que incluso en este último caso se reducen a la esfera de lo privado, perpetuando así la simplificación de la maternidad. Las películas mencionadas intentan alejarse de las construcciones reduccionistas de la dictadura ya sea criticándolas (como en *Furtivos*) o ofreciendo otras imágenes (como en *La mitad del cielo*), pero continúan olvidando el ámbito público y/o político. Incluso cuando se intenta integrar ese aspecto en un análisis de la maternidad se plantea en términos excluyentes como analizamos en el segundo capítulo.

Los esfuerzos durante la democracia de alejarse discursivamente de todo lo que significara “dictadura” han silenciado las diferentes y variadas formas en que las mujeres se resistieron al franquismo y los residuos de éste en la actualidad. Por tanto, el constructivo legado matrilineal de aquellas figuras disidentes ha sido obliterado. El “nosotras” del título constituye una referencia a todas esas instancias maternas de resistencia no re-visitadas, como el director mismo ha admitido (citado en Allinson 1997: 325). Discrepamos por ello de la opinión de Kinder (1997: 18), quien considera que la película intenta recuperar aspectos conservadores del pasado español en una crítica al *ethos* de la España socialista.

¹⁴⁵ La recuperación de actrices de generaciones anteriores como Pilar Bardem y Marisa Paredes en las obras de jóvenes directores podría también ser leída en el marco del rescate de un matrilineaje artístico. Para una discusión introductoria sobre este fenómeno véase Jordan y Morgan-Tamosumas (1998: 127-128).

Coincidimos en que la narrativa arremete contra el discurso de la España socialista, aunque no a través de una recuperación de un pasado conservador, a pesar de los residuos de éste que permean el paisaje democrático actual.

El filme no intenta enfrentar instancias de resistencia pasadas o presentes contra discursos represores pasados o presentes. El texto filmico más bien explora las contradicciones producidas por un discurso político, de cualquier período, que pretenda ofrecer una unificada narrativa de la situación social e histórica. Ni la militancia comunista en un pasado represor franquista ni la liberación de la mujer en una sociedad democrática aparecen como intrínsecamente liberadores. Doña Julia, al fin y al cabo, simboliza una opción política que, a pesar de su importante papel en la oposición a la dictadura, no ayudó durante la transición a consolidar el cambio radical que la sociedad esperaba.

La compleja inscripción de los personajes femeninos va más allá al presentar sus instancias de resistencia como dependientes tanto de híbridas y revisionistas apropiaciones filiales como de resurrecciones maternas no-reduccionistas. En definitiva, *Nadie hablará* deconstruye la perpetuación democrática que sigue construyendo la reciente historia dictatorial como excluida de las operaciones constructoras de nuevas narrativas en la social-democracia, puesto que de esta forma se repite diacrónicamente la sincrónica fuerza centrípeta de la retórica franquista.

Si como Hopewell plantea (1986: 78) gran parte del cine español de la democracia intenta decir adiós a un cierto tipo de maternidad que personificaba la represión de la dictadura, *Nadie hablará de nosotras* la resucita mediante un renovado saludo. La dimensión público-política de Doña Julia es reiterada en varias ocasiones no sólo por medio de las clases que sigue dando en casa, las

reuniones con otras amigas ex-militantes y las visitas al bar sino también por las referencias a la tortura que sufrió durante el franquismo y que se materializan en su cojera. Esta es precisamente la primera referencia a su identidad, pues el sonido de su bastón precede su aparición en la narrativa, subrayando así la dimensión pública y política de su persona.

Doña Julia no ofrece apoyo maternal ortodoxo como muestra el momento en que Gloria está llorando y aquella bromea sobre la imposibilidad de las mujeres de resolver los problemas sin recurrir a las lágrimas. Ella tuvo que aprender a resolverlos con algo más que lágrimas en un período en que el único discurso constitutivo para las mujeres era el de la abnegación y sacrificio. Se puede argumentar que Doña Julia epitomiza en cierto modo un tipo de estrategia femenina teorizado por Butler (1990) basado en la idea de que:

[...] *woman* itself is a term in process, a becoming, a constructing that cannot rightfully be said to originate or to end. As an ongoing discursive practice, it is open to intervention and resignification (Butler 1990: 33).

El sacrificio de Doña Julia por la causa comunista, por su hijo y finalmente por Gloria constituye una re-apropiación no oficial del discurso sacrificado de la España Católica. Utiliza la práctica regulatoria disponible para negociar una posición desde la que resistir la esclavización de su espíritu y la alienación social, aunque el resultado final, como discutiremos más adelante, es un tanto negativo.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Las posibilidades de re-inscribir los discursos vigentes desde particulares posiciones subjetivas es representada también a través del personaje de Eduardo como ya discutimos y como Allinson (1997: 325-26) y Kinder (1997: 20) han señalado a propósito del discurso del sacrificio

La repetición de la historia de Doña Julia se traduce en el personaje de Gloria cuando los gánsters finalmente la capturan y uno de ellos (después de haber asesinado a Eduardo por negarse a matarla) la tortura en una escena de tremenda violencia. Pero antes de centrarnos en esta secuencia conviene detenernos en una significativa referencia inter-textual a *Alien* (Scott 1979) que podría pasar inadvertida. Justo antes de torturar a Gloria, vemos a Oswaldo, uno de los dos gánsters, mirando una película de la que el espectador no puede observar las imágenes pero sí escuchar los sonidos. Estos coinciden con los de las alarmas y gases de la nave espacial en la película de ciencia-ficción; sonidos que dan paso a aquéllos que acompañan a la escena de *Alien* en que el monstruo explota del estómago de uno de los miembros de la tripulación. La utilización de este guiño inter-textual es especialmente relevante en nuestra discusión sobre la relación de lo materno con estrategias de resistencia e instancias de violencia en la re-escritura de posicionamientos narrativos, puesto que, como Creed (1993: 16-30) y Tasker (1998: 65-72) han señalado, *Alien* constituye un intento por tratar la compleja configuración de lo materno en la cultura occidental como espacio conflictivo desencadenante de horror, violencia y resistencia. La inclusión de *Alien*, aunque sólo a través del significante auditivo, conecta ambas películas en su exploración de la maternidad y su inscripción a través del eje de la violencia en narrativas culturales y/o políticas. Acentúa, por otro lado, su potencial de fuente subversiva para instancias agentes de experiencias femeninas, como se simboliza respectivamente por medio de Ripley (la protagonista de *Alien*) y Gloria y hemos ido investigando a lo largo de este trabajo.

En la secuencia de la tortura, la estrategia de resistencia que Gloria usa para no decir al gánster donde ha guardado la agenda (que ella les robó con las

direcciones de los establecimientos donde limpian dinero) es la misma que Julia utilizó para resistir el dolor y no traicionar a sus compañeros comunistas durante la dictadura: contar detalles personales de su vida. El recurso a la estrategia discursiva de su suegra en un entorno diferente magnifica la posibilidad de reapropiarse del legado matrilineal de una instancia subversiva originada durante la dictadura en un contexto más reciente y refuerza la posibilidad de reciclaje de convenciones narrativas alejadas tanto diacrónicamente en el tiempo (dictadura) como sincrónicamente en el espacio (cine de Hollywood).

Podríamos además añadir que el procedimiento de narrar aspectos de la historia privada del personaje constituye una reivindicación de las esferas privadas y domésticas como fuentes subversivas de agencia social femenina, y no como simples lugares de encajonamiento y opresión. El empleo de las habilidades peluqueras y cocineras de Gloria para apoyar a Doña Julia en los momentos en que el ánimo de ésta decae contribuyen a consolidar esta visión y apoya, por otro lado, la idea de la intercambiabilidad de las posiciones de madre e hija que mencionábamos a propósito de *Nubosidad y Mujeres*.

La repetición con una diferencia que la película lleva a cabo en la historia matrilineal de las dos protagonistas epitomiza la propuesta de Butler (1990) de conceptualizar “forms of repetition that do not constitute a simple imitation, reproduction, and, hence, consolidation of the law” (Butler 1990: 31). Las respectivas actuaciones genéricas de las dos mujeres en contextos históricos diferentes constituyen configuraciones alternativas emergentes desde la reapropiación de matrices culturales hegemónicas.

En la película asistimos en diferentes ocasiones a la utilización de la repetición como mecanismo constructor de identidades. Se manifiesta mediante

referencias a la vestimenta,¹⁴⁷ la recurrencia de la violencia en diferentes formas¹⁴⁸ y entornos y la persistencia del torero en una generación más joven (representada en el vecino del bar).

A pesar del resultado final en el que Gloria encuentra un trabajo como conductora de camiones para la compañía nacional de cervezas El Aguila, la película no consigue situarse completamente fuera de patrones de repetición indiferenciada, lo cual refuerza más que invalida las dificultades de dicha estrategia. Al igual que en otras películas de este período, la muerte de la madre parece construirse como necesaria para el acceso de la hija a posiciones liberadoras.¹⁴⁹ Doña Julia se suicida junto a su hijo después de haber pagado la hipoteca, de forma que Gloria se pueda enfrentar al futuro sin cargas materiales ni conyugales.

El último sacrificio materno es anunciado en una escena que nos transporta al comienzo de la película: Doña Julia acompaña a su nuera de camino a coger el autobús para ir al trabajo. Sus posiciones son ahora equiparadas por medio de sus respectivas cojeras. Ambas han sido marcadas personal e históricamente en sus esfuerzos por negociar lugares liberadores. Al despedirse, Doña Julia le dice, para sorpresa de su nuera: “Acuérdate de mí”. La sorpresa que Gloria muestra radica en que ella ya escuchó esa misma petición del agente que murió en sus brazos en México: Mani Robaina. Gloria no olvidará a ninguno de

¹⁴⁷ La cámara enfoca en repetidas ocasiones el traje de torero y Doña Julia no quiere venderlo porque alega que es lo único que le queda de su hijo. Recordemos también la cola de mujeres vestidas de rojo. Gloria, por otra parte, muestra un conocimiento detallado de cómo vestir a un torero, fruto obviamente de las repetidas veces en que lo tuvo que hacer. Por último, una pareja de gánsters en México conversan sobre la importancia de la vestimenta como símbolo de su identidad.

¹⁴⁸ No es ocioso añadir el uso de un bolígrafo por parte de Eduardo como arma mortal en un gesto que recuerda al del torero antes de dar el estoque final al toro.

¹⁴⁹ También en *Tacones lejanos* (Almodóvar 1991) en que la madre tiene vida pública, su muerte clausura felizmente la narrativa filial.

los dos: recordó al agente conforme robaba una tienda de pieles diciendo en voz alta que su nombre era María Robaina y recuerda los consejos de Julia en el momento final del examen al decir: “El verbo ‘echar’ echa la hache por la ventana.”

La coincidencia de las peticiones es muy significativa y obviamente convoca el título mismo del filme: *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*. En el contexto de nuestra discusión sobre la inscripción de identidades culturales, la demanda de dos personajes tan aparentemente diferentes llama la atención sobre la igualdad de las posiciones desde las que hablan. Ya vimos que en el diálogo inicial la identidad de Robaina como méjico-americano es cuestionada por uno de los gángsters diciendo que eso no existe, oscureciendo así la diferencia que una identidad híbrida simboliza en el contexto norteamericano. Su estatus minoritario no reconocido por una narrativa globalizante que trata de integrar a todos sus miembros dentro del llamado “melting pot” preludia la presentación del personaje de Doña Julia, cuya relevancia fue silenciada en la dictadura y oscurecida más tarde por el todo-abarcador discurso social-democrático.

Las narrativas culturales hegemónicas, tales como las ofrecidas por diferentes gobiernos en su relato de la historia y de los progresos sociales, seducen y ofrecen a los ciudadanos posiciones en ocasiones reconfortantes, como pudimos observar respecto a los ritos de clase, mitos tradicionales y los cuentos en la sección 3.2.1. El poder de la narrativa se ejemplifica en la película mediante el consejo que Doña Julia le ofrece a Gloria para sobreponerse a la falta de medios económicos: “Los pobres son príncipes que tienen que reconquistar su reino”. Es también el caso de la fe que Doña Julia profesa por la educación para la liberación

y el progreso de su niera. Esta es otra romántica idea, fruto esta vez de los residuos de la creencia republicana y los ideales comunistas en el poder de la educación para cambiar la sociedad, lo cual a su vez critica el fracaso de la izquierda española de proveer una alternativa viable al cambio social durante el retorno a la democracia. La realidad española es de alguna forma diferente con ni siquiera la educación universitaria como garantía de independencia social (como lo muestran las estadísticas de empleo) y la llegada al poder del partido de derechas, Partido Popular, después de tantos años de gobierno socialista

En este sentido, la importancia de los textos analizados en este capítulo reside en su capacidad de reinscribir la famosa pregunta sobre qué quiere la hija de la madre en términos de una revisión histórica en que la demanda filial se transforma en reconocimiento de la necesidad de que las voces maternas reescriban el pasado en femenino exponiendo así sus propias contradicciones y su legado disidente en las generaciones democráticas. La emergencia de esas propuestas en el período democrático pone de manifiesto la legitimación simbólica que la vuelta a la democracia ha proporcionado a las narrativas de las mujeres como elementos necesarios para una consolidación democrática.

Por otro lado, ante el desencanto de la realidad socialista los textos analizados en este capítulo proponen diversas estrategias de reconstrucción y revisión histórico-subjetiva basadas en la recuperación de la autoridad materna heterodoxa como generadora (y no obstaculizadora) de instancias de resistencia, el reconocimiento de la necesidad de lecturas disidentes de lo materno para la renovación de los discursos sobre el pasado y el presente y la autoconcienciación de la mujer como sujeto productor de narrativas y revisiones históricas. En definitiva las historias analizadas aquí llevan a cabo una reescritura del pasado

materno “where absence is animated, taken back from silence and stillness” (Cixous 1991: 4). Esa animación de la maternidad en movimiento se concretiza mediante la multivocalidad escritural, la re-inscripción de la fragmentación como estrategia generadora de críticas a la historia en femenino, el reclamo de los exilios femeninos (en todas sus acepciones aquí analizadas) como posiciones dislocantes, el recurso a la memoria y la subversión de las posiciones esclerotizantes por medio de la “alternancia permanente” (Kristeva 1986a: 156) de lugares materno-filiales. Con todo ello las narrativas de este capítulo “exercise power and criticise it” (Gallop 1982: 121) desvelando en su pendular recorrido los mecanismos de narratividad e incardinación histórico-subjetiva que proveen y/o oscurecen espacios de visibilidad y legitimación en la construcción de nuevas narrativas democráticas.

4.- CONCLUSIÓN

A través del análisis de las películas y novelas elegidas hemos investigado las conexiones entre las narrativas culturales, las diferentes representaciones de lo materno y las problemáticas sociales que emergen en distintos momentos históricos. En nuestro recorrido hemos podido ir examinando cómo durante el proceso de instauración democrática en España lo materno se perfila como un espacio en el que se verifican y alrededor del cual se registran diferentes tensiones. Las tensiones articuladas por medio de las figuras maternas traducen diversos problemas relacionados con el proceso de consolidación democrática y los intentos de construir un proyecto social alejado del pasado franquista. Estos intentos a su vez obliteran las conexiones que se pueden seguir produciendo en un nuevo estado de derecho y corren el riesgo de perpetuar los patrones narrativos de los que se intentan deshacer.

Como vimos en el capítulo 2, el franquismo construye una narrativa cultural monolítica, patriarcal y centripeta que codifica fuertemente lo que significa ser mujer en la dictadura, definiendo ese lugar en base a la maternidad, recordemos: “Sólo es mujer perfecta la que sabe formarse para ser madre”. La narrativa franquista genera para ello fuertes estereotipos que proveen un conjunto de posiciones codificadas para la identificación de las mujeres: “Sara en el antiguo testamento”, “castellana de la caballería medieval”, “cristiana ferviente”, “española auténtica”, “cohesión de los miembros de la familia”, “vaso del amor”, etc. Estos estereotipos proporcionan al estado, por un lado, el sentido de unificación de un proyecto cultural para afianzarlo y, por otro, genera formas de identificación a sus sujetos. La maternidad se configura así como un elemento

central en el proyecto ideológico franquista puesto que a través de ella se intentaba controlar la formación de nuevos patriotas, los patrones de conducta sexual y la economía doméstica. Es por ello que la figura materna es tan importante para analizar el eje de continuidades y discontinuidades entre el pasado y el presente, puesto que su rol durante el franquismo se ha tomado como punto de referencia para lecturas centrífugas, disidentes, dislocantes y heterodoxas en la democracia.

En este marco es en el que se puede leer la utilización de lo materno en las narrativas analizadas: como una figura representacional que articula en el imaginario cultural los problemas alrededor de los vínculos y rupturas entre dictadura y democracia. La fuerte focalización retórica sobre tal rol en la dictadura habría provocado una sobreinversión de contenido histórico-político en posteriores representaciones democráticas. Por otro lado, los procesos de identificación creados durante el franquismo, como procesos que son no pueden acabar en un momento concreto como es la muerte del dictador. A partir de esa hiper-retorización la maternidad aparece anclada en la cultura española como nudo representacional que ocupa un lugar fundamental para el entendimiento de esta cultura. Es en ese contexto en el que se encuadran las continuidades representacionales: cuando la madre aparece no sólo se está hablando de una madre sino del pasado franquista.

La problemática galería de representaciones maternas que hemos encontrado intentan exponer las particulares reinscripciones de la retórica franquista (*Furtivos* y *Cría Cuervos*), la falacia de su extendida e incontestada sumisión (ídem), la relevancia en la búsqueda de nuevos discursos democráticos (*El mismo mar*, *Gary Cooper* y *El pájaro*) y la posibilidad de re-escribir un legado

dictatorial alternativo al construido por la amnesia democrática (*Nubosidad, Mujeres y Nadie hablará*). Este proceso ha estado reforzado durante la democracia por los emergentes discursos sobre las mujeres, los cuales se han propuesto una revisión de la conexión de éstas con el ámbito de la cultura a través de los textos (en el sentido más general de la palabra) que han moldeado/incardinado sus posicionamientos. En los noventa esta revisión ha tenido como resultado un específico intento de mirar al pasado dictatorial y al presente democrático mediante una recuperación de un legado matrilineal que ayude a las mujeres a cuestionar las narrativas que las interpelan en diferentes entornos histórico-subjetivos actuales.

Ahora bien, lo que cambia y lo que permanece se traduce en los variados puntos de inflexión que caracterizan las diferentes representaciones. Estos se construyen sobre dos ejes: el eje de la discontinuidad que marca las diferencias entre las diversas representaciones de lo materno como abyección o amenaza que ha de ser expulsada (*Furtivos* y *Cría cuervos*), marginalidad (*El mismo mar*, Gary Cooper y *El pájaro*) y heterodoxia (*Nubosidad, Mujeres y Nadie hablará*); el eje de la continuidad, el cual establece los vínculos entre las diferentes representaciones como diversos momentos de un mismo proceso, a saber:

a) Con *Furtivos* y *Cría Cuervos* asistimos a una deformación del discurso franquista sobre la maternidad por exceso y por defecto respectivamente. La conceptualización de lo materno se presenta como figura abyecta que amenaza la integridad de los protagonistas en ambas películas. Esta conceptualización está atrapada en la retórica franquista, que constituye como únicos posicionamientos para la mujer la maternidad todopoderosa (*Furtivos*) o abnegada y sacrificada (*Cría cuervos*). Estas visiones de la mujer están influenciadas por la inmediatez

del pasado dictatorial con la enorme carga ideológica proyectada sobre la maternidad como personificación de la España franquista y por la incertidumbre ante la viabilidad de una ruptura democrática. A través de las madres de las dos películas elegidas se intenta conjurar el espectro del franquismo.

b) A medida que el proyecto democrático se consolida surgen narrativas que intentan alejarse de todo lo que el franquismo significó. Es en este sentido en el que se puede leer la marginalización de lo materno en *El mismo mar*, *Gary Cooper* y *El pájaro*, donde la maternidad se presenta no como figura central sino como aparentemente tangencial. En la novela y las dos películas se reitera un intento de construcción narrativa basada en la exclusión retórica de la experiencia franquista, la cual se representa en forma de madre represora o alejada de las necesidades de la siguiente generación. La amenaza de la madre abyecta de la dictadura se ha desplazado aquí a los márgenes narrativos, intentando desatender de esta forma la amenaza que encerraba. La lejanía y falta de comprensión por parte de la voz narrativa epitomiza la amnesia democrática que se resiste a mirar al pasado de otra forma, o incluso a mirar a otro pasado. Este desplazamiento provoca, no obstante, el oscurecimiento de un conjunto de variables residuales que siguen operando durante la democracia. El foco de estos textos son las nuevas situaciones surgidas en este período. Asistimos a una búsqueda dentro de otras narrativas, tanto democráticas como occidentales, aparentemente alejadas del pasado dictatorial, en las que las variables a tener en cuenta exponen una diversidad geográfica, social y generacional que no siempre tiene cabida en las narrativas de legitimación de la social-democracia. Las fricciones que las obras analizadas encierran se originan tanto en la convergencia de las diversas coordenadas en juego como en la escasez de alternativas para vincularse con el

pasado franquista y el presente democrático de formas diferentes. La legitimización de diferentes colectivos que intentan negociar sus posicionamientos se realiza así en, y también contra, las narrativas de un nuevo estado de derecho.

c) *Nubosidad*, *Mujeres* y *Nadie hablará* se proponen por medio de la recuperación pendular de la figura de la madre heterodoxa no sólo formas alternativas de mirar al pasado sino la recuperación del legado de *otro* pasado exiliado de la memoria democrática que ayude a las actuales generaciones a comprender sus posiciones en nuevo estado de derecho. La maternidad del régimen anterior ya no se identifica con la dictadura. El proyecto de estas narrativas pasa por reconocer la relevancia de *otras* madres durante el franquismo, la posibilidad de un legado matrilineal disidente y los residuos (liberadores u obstaculizadores) en la democracia con que las nuevas generaciones han de negociar sus propias posiciones. Se intenta resucitar de esta forma la figura de la madre pero no a través de la expulsión ni la marginalización sino revalorizando su complejidad, revisando el destierro al que se la había relegado, para así poder construir una posición crítica en y desde el presente. Estos proyectos son obviamente parciales puesto que las visiones que ofrecen no pueden abarcar todas las variables que se presentaban en el capítulo 3.2. No obstante sus reescrituras insinúan vías de renovación discursiva a través de las que los sujetos pueden construir posiciones agentes en/contra las narrativas hegemónicas. Su importancia reside en el intento de mostrar y dislocar, mediante la autoconciencia de escritura multivocal y la fragmentación textual (*Nubosidad*), la autobiografía de revisión pendular histórico-subjetiva y la memoria exiliada (*Mujeres*) y la mezcla sincrónica y diacrónica de convenciones narrativas (*Nadie hablará*), los procesos

mismos de narratividad cultural que incardinan a los sujetos en posicionamientos histórico-subjetivos. En particular, *Nadie hablará* complejiza esta cuestión al introducir lo materno en la reescritura de un thriller de tonos españoles que pone de relieve el rol de las narrativas culturales (anunciada ya en las revistas femeninas y las carteleras publicitarias de *Cría cuervos* y la referencia a TVE en *Gary Cooper*) en los procesos de identificación y narrativización histórico-subjetiva. Por otro lado, se reivindica la posibilidad de utilizar la fragmentación y pastiche posmodernistas en una crítica social sobre los residuos de las narrativas franquistas en las democráticas, de las narrativas exiliadas en las hegemónicas.

Esos tres momentos de configuración de lo materno exploran, por otro lado, diversas temáticas que constituyen los diferentes trazos del eje de discontinuidad:

a) *Furtivos* presenta una crítica por exceso a la construcción discursiva de la madre fálica mediante la representación de Martina. Los supuestos poderes que la madre parece tener dentro de la retórica franquista son magnificados mediante la construcción exagerada de una madre fálica con aparentemente completo control sobre su hijo. Esta madre rural intenta abrazar ferozmente la ilusoria posición de sujeto que ofrece el modelo de madre todopoderosa identificada con la patria en el franquismo, su fracaso expone la falta de control que el personaje tiene sobre el lugar en el que la dictadura la ha interpelado. *Cría cuervos*, por otra parte, presenta una crítica por defecto. Abnegación y sacrificio se reducen a la mínima expresión en el papel ausente de María, una madre que estuvo exclusivamente dedicada a la casa y a sus hijas. La ausencia de la madre crítica, en este caso, cómo el ideal de la maternidad enarbolado por la retórica franquista construía una posición histórica y

simbólicamente castrante para las mujeres, puesto que ese ideal de Madre sacrificada prevenía la existencia de las madres como sujetos.

b) *El mismo mar* explora la relevancia de la figura materna en la búsqueda de nuevos posicionamientos que ayuden a la protagonista a desmarcarse de las narrativas de la economía heterosexual y de clase alta barcelonesa. Su objetivo es poder articular un deseo femenino de forma no alienante y no perpetuadora de los estereotipos establecidos. *Gary Cooper* y *El pájaro* tratan los problemas emergentes entre los nuevos discursos y libertades de la mujer y los antiguos valores, las nuevas posibilidades de acceso laboral, la persistencia de los estereotipos sobre la maternidad y feminidad y la maternidad como obstáculo de la mujer profesional. En el contexto de la re-construcción democrática los tres textos presentan tensiones comunes: confusión de valores, desencanto y marginalidad de ciertos grupos (homosexuales, inmigrantes, gitanos, mujeres de clase trabajadora) cuya visibilidad está supeditada al estatus instrumental que adquieren en las narrativas analizadas. Esas tensiones traducen los problemas inherentes en la unificación de un proyecto de reconstrucción nacional que oblitera las variables de clase social, región, etnia o inmigración, que simplifica e idealiza la identidad sexual cuando se sale de los parámetros de la heterosexualidad y que tipifica y reduce los procesos que conforman la relación del sujeto masculino con la cultura.

c) *Nubosidad* presenta una diferencia sustancial respecto a las narrativas analizadas en este trabajo y es la posibilidad de voz materna. Sofia subvierte la posición de interlocutora silenciosa de anteriores narrativas y asume la voz, mejor dicho la pluma, en la escritura de su propio texto. La pluralidad de voces femeninas recoge un paisaje social en el que se recupera tanto *otra* visión

de lo materno como *otro* pasado materno, representado en la resurrección onírica de su propia madre. La memoria de/en *Mujeres* subraya la relevancia del pasado, la conexión de las historias exiliadas con la Historia y los vínculos de la memoria exiliada de personajes des-marcados de la oficialidad con la narrativa hegemónica, perpetuando así la idea de que el exilio siempre es recíproco y acentuando los vectores de dependencia entre lo que se intenta exiliar y las narrativas vigentes en que se opera el exilio. El tema del exilio es explorado en diferentes grados en una espiral de círculos concéntricos que van desde el exilio histórico al exilio de la madre pasando por una reivindicación de tal posición como disidente. La narrativa de Juana, la hija, retoma el legado narrativo materno¹⁵⁰ en un intento de luchar contra el silencio a que diversas voces femeninas fueron relegadas tanto en el franquismo como en la memoria democrática. Frente al desencanto de los ochenta esos dos textos ofrecen esperanzadoras renovaciones discursivas. La crítica social que llevan a cabo se complementa con *Nadie hablará*, la cual recupera la figura materna comprometida políticamente en un proyecto narrativo que explora los residuos de narrativas pasadas para una crítica de situaciones de violencia social y simbólica presentes. En definitiva, frente al impulso centrípeto de las narrativas hegemónicas lo materno aparece en los textos analizados en 3.3 como espacio generador de vectores de resistencia centrífuga que articulan narrativas disonantes respecto al pasado y al presente en un pendular movimiento crítico de vaivén que revaloriza lo que se intenta desterrar. Este potencial sigue encontrando adeptos en el momento actual, como indican las recientes publicaciones de *Quadern d'espera*

¹⁵⁰ Recordemos que es la segunda parte de la trilogía que empezó con *Historia de una maestra* en que la madre contaba su experiencia en la II República como maestra

(Riera 1998) y *Sangre de mi sangre* (Regàs 1998), donde la madre vuelve a asumir la voz narrativa,¹⁵¹ y los estrenos de *Solas* (Zambrano 1999), sobre la madre rural,¹⁵² y de *Todo sobre mi madre* (Almodóvar 1999).¹⁵³

Para concluir, se puede decir que las diferentes narrativas analizadas presentan a la figura materna como elemento representacional que articula las continuidades y discontinuidades entre la dictadura y la democracia. Lo interesante es que ésta es una figura ambivalente que puede funcionar como figura abyecta, margen posicional y lugar de resistencia. Se construye como fálica en *Furtivos* y como disidente en *Nubosidad*, *Mujeres* y *Nadie hablará*. Por otro lado, puede también adoptar un lugar marginal como en *El mismo mar*, *Gary Cooper* y *El pájaro* o intentar resistirse a ese lugar como en *Cría cuervos*. Lo materno aparece así tanto como límite posicional que ofrecen las narrativas analizadas como figura que se resiste a ese posicionamiento. Los diferentes tipos de maternidad proponen, en definitiva, espacios imaginarios en los que proyectar posibles soluciones relacionadas con cuestiones sociales del momento: amenaza del pasado franquista, búsqueda de nuevas narrativas democráticas y recuperación de otras visiones del pasado u otro pasado. En esta operación lo materno puede proporcionar alternativas a problemáticas vigentes (como los textos analizados en el capítulo 3.3. o como el final de *El pájaro* sugiere) o desarrollar tensiones (como en el resto de narrativas analizadas).

En cualquier caso, las figuras que hemos examinado presentan una complejidad que impide verlas como simples reflejos de momentos históricos,

¹⁵¹ Para una reseña de estas dos novelas véase Castilla (1998).

¹⁵² Para una reseña de esta película véase Fernández Santos (1999).

¹⁵³ Para una reseña y comentario del propio Almodóvar sobre los personajes femeninos de la película véase Harguindey (1999).

personificaciones de la patria franquista, matriarcas todopoderosas o figuras desinteresadas, acepciones con que la crítica ha generalizado la visión de la maternidad. Más bien su complejidad las revela como espacios en que se negocian, contestan o perpetúan modelos de actuación social. La importancia de sus representaciones en las narrativas democráticas hay que verla en el contexto de:

- a) la deformada estilización, por exceso o por defecto, de los estereotipos franquistas
- b) el desplazamiento narrativo operado en democracia con la consiguiente construcción de otredades instrumentales
- c) la heterogeneidad de las estrategias de identificación y narrativización dis-locantes.

En el marco de los debates posmodernistas sobre estilización y politización que mencionamos en la introducción, se puede concluir que la complejidad estética de las figuras de lo materno analizadas ofrecen posibilidades críticas de reescribir las conexiones/tensiones de los sujetos con el pasado franquista y el presente democrático. A través de lo materno en las narrativas democráticas se revelan los instrumentos de narratividad operantes en el posicionamiento de los sujetos y se subraya la relevancia de la narratividad como proceso constituyente para comprender de otra manera la historia, en sus operaciones de legitimación y exclusión, o incluso conocer otra Historia, como la presentada por otras voces. Es ahí precisamente donde se puede encontrar una ruptura sustancial respecto a las narrativas pasadas, en las cambiantes representaciones de lo materno, las cuales figuran como testimonio de la

complejidad que han alcanzado los residuos del pasado en los esquemas liberales de una España democrática.

5.- BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

5.1. Fuentes primarias

Obras literarias

Alas, Leopoldo [1885] (1984), *La Regenta*, Madrid: Espasa-Calpe.

Aldecoa, Josefina R. (1984), *La enredadera*, Barcelona: Seix Barral.

Aldecoa, Josefina R. [1986] (1996), *Porque éramos jóvenes*, Barcelona: Anagrama.

Aldecoa, Josefina R. [1988] (1996), *El vergel*, Barcelona: Seix Barral.

Aldecoa, Josefina R. [1990] (1997), *Historia de una maestra*, Barcelona: Anagrama.

Aldecoa, Josefina R. [1994] (1995), *Mujeres de negro*, Barcelona: Anagrama.

Aldecoa, Josefina R. (1997), *La fuerza del destino*, Barcelona: Anagrama.

Bénegas, Noni y Munárriz, Jesús eds. (1997), *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid: Hiperión.

Cela, Camilo José [1942] (1996), *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona: Destino.

Delibes, Miguel [1966] (1995), *Cinco horas con Mario*, Barcelona: Destino.

Freixas, Laura ed. (1996), *Madres e hijas*, Barcelona: Anagrama.

García Lorca, Federico [1936] (1976), *La casa de Bernarda Alba*, Madrid: Cátedra.

García Morales, Adelaida [1985a] (1995), *El sur*, Barcelona: Anagrama.

García Morales, Adelaida [1985b] (1996), *El silencio de las sirenas*, Barcelona: Anagrama.

García Morales, Adelaida (1994), *Las mujeres de Héctor*, Barcelona: Anagrama.

García Morales, Adelaida (1995), *La tía Águeda*, Barcelona: Anagrama.

Goytisolo, Juan (1984), *Coto vedado*, Barcelona: Seix Barral.

Grandes, Almudena [1994] (1996), *Malena es un nombre de tango*, Barcelona: Tusquets.

Grandes, Almudena (1996), *Modelos de mujer*, Barcelona: Tusquets.

Laforet, Carmen [1945] (1995), *Nada*, Barcelona: Destino.

Martín Gaité, Carmen [1958] (1994), *Entre visillos*, Barcelona: Destino.

Martín Gaité, Carmen [1976] (1994), *Fragmentos de interior*, Barcelona: Destino.

Martín Gaité, Carmen [1978] (1994), *El cuarto de atrás*, Barcelona: Destino.

Martín Gaité, Carmen [1979] (1995), *Retahílas*, Barcelona: Destino.

Martín Gaité, Carmen [1992] (1996), *Nubosidad variable*, Barcelona: Anagrama.

Martín Gaité, Carmen [1994] (1997), *La Reina de las Nieves*, Barcelona: Anagrama.

Martín Gaité, Carmen (1996), *Lo raro es vivir*, Barcelona: Anagrama.

Martín Gaité, Carmen (1990), *Caperucita en Manhattan*, Madrid: Siruela.

Matute, Ana María [1948] (1981), *Los Abel*, Barcelona: Destino.

Matute, Ana María [1960] (1996), *Primera memoria*, Barcelona: Destino.

Matute, Ana María [1969] (1987), *La trampa*, Barcelona: Destino.

Medio, Dolores (1953), *Nosotros, los Rivero*, Barcelona: Destino.

Moix, Ana María [1968] (1991), *Julia*, Barcelona: Lumen.

Moix, Ana María [1985] (1997), *Las virtudes peligrosas*, Madrid: Alfaguara.

Montero, Rosa [1979] (1995), *Crónica del desamor*, Madrid: Debate.

Montero, Rosa [1981] (1995), *La función Delta*, Barcelona: Plaza y Janés.

Montero, Rosa [1983] (1996), *Te trataré como a una reina*, Barcelona: Seix Barral.

Ortiz, Lourdes [1976] (1995), *Luz de la memoria*, Madrid: Akal.

Pérez Galdós, Benito [1876] (1964), *Doña Perfecta*, Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando.

Riera, Carme (1998), *Temps d'una espera*, Barcelona: Columna.

Regàs Pages, Rosa (1998), *Sangre de mi sangre*, Madrid: Temas de hoy.

Rodoreda, Mercè [1962] (1994) *La plaça del diamant*, Barcelona: Club Editor.

Rodoreda, Mercè [1983] (1991), *Mirall trencat*, Barcelona: Edicions 62.

Roig, Monserrat [1972] (1994), *Ramona, adéu*, Barcelona: Edicions 62.

Roig, Montserrat [1977] (1995), *El temps de les cireres*, Barcelona: Edicions 62.

Roig, Monserrat [1980] (1993), *L'hora violeta*, Barcelona: Edicions 62.

Sánchez, Clara (1996), *Desde el mirador*, Madrid: Alfaguara.

Tusquets, Esther [1978] (1994), *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona: Anagrama.

Tusquets, Esther [1979] (1996), *El amor es un juego solitario*, Barcelona: Anagrama.

Tusquets, Esther (1980), *Varada tras el último naufragio*, Barcelona: Lumen.

Tusquets, Esther (1985), *Para no volver*, Barcelona: Lumen.

Tusquets, Esther (1996), *La niña lunática y otros cuentos*, Barcelona: Lumen.

Tusquets, Esther (1997), *Con la miel en los labios*, Barcelona: Anagrama.

Unamuno, Miguel de [1921] (1986), *La tía Tula*, Barcelona: Planeta.

Obras cinematográficas

Almodóvar, Pedro (1980), *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.

Almodóvar, Pedro (1984), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*.

Almodóvar, Pedro (1988), *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

Almodóvar, Pedro (1989), *Átame*.

Almodóvar, Pedro (1991), *Tacones lejanos*.

Almodóvar, Pedro (1993), *Kika*.

Almodóvar, Pedro (1995), *La flor de mi secreto*.

Almodóvar, Pedro (1998), *Carne trémula*.

Amenábar, Alejandro (1996), *Tesis*.

Amenábar, Alejandro (1997), *Abre los ojos*.

Aranda, Vicente (1991), *Amantes*.

Aranda, Vicente (1996), *Libertarias*.

Armendáriz, Montxo (1984), *Tasio*.

Ayaso, Dunia y Sabroso, Félix (1996), *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí*.

Bajo Ulloa, Juanma (1991), *Alas de mariposa*.

Bajo Ulloa, Juanma (1993), *La madre muerta*.

Bardem, José Antonio (1956), *Calle mayor*.

Belén, Ana (1991), *Cómo ser mujer y no morir en el intento*.

Bigas Luna, José Juan (1985), *Lola*.

Bigas Luna, José Juan (1992), *Jamón, jamón*.

Bigas Luna, José Juan (1993), *Huevos de oro*.

Bigas Luna, José Juan (1995), *La teta y la luna*.

Bollain, Iciar (1995), *¡Hola! ¿Estás sola?*

Borau, José Luis (1975), *Furtivos*.

Borau, José Luis (1979), *La sabina*.

Borau, José Luis (1986), *Tata mía*.

Buñuel, Luis (1961), *Viridiana*.

Buñuel, Luis (1970), *Tristana*.

Buñuel, Luis (1977), *Ese oscuro objeto de deseo*.

Camús, Mario (1984), *Los santos inocentes*.

Camús, Mario (1987), *La casa de Bernarda Alba*.

Chávarri, Jaime (1976), *El desencanto*.

Chávarri, Jaime (1977), *A un Dios desconocido*.

Chávarri, Jaime (1983), *Las bicicletas son para el verano*.

Chávarri, Jaime (1989), *Las cosas del querer*.

Colomo, Fernando (1995), *El efecto mariposa*.

De Armiñán, Jaime (1978), *Al servicio de la mujer española*.

De Armiñán, Jaime (1980), *El nido*.

De la Iglesia, Alex (1995), *El día de la bestia*.

Díaz Yanes, Agustín (1995), *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*.

Erice, Víctor (1973), *El espíritu de la colmena*.

Erice, Víctor (1983), *El Sur*.

Fernández, Ramón (1970), *No desearás al vecino del quinto*.

Franco, Ricardo (1976), *Pascual Duarte*.

Franco, Ricardo (1994), *Después de tantos años*.

Friedkin, William (1990), *The Guardian*.

García Berlanga, Luis (1969), *¡Vivan los novios!*.

Gómez Pereira, Manuel (1992), *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?*

Gómez Pereira, Manuel (1995), *Boca a boca*.

Gutiérrez Aragón, Manuel (1977), *Camada negra*.

Gutiérrez Aragón, Manuel (1978), *El corazón del bosque*.

Gutiérrez Aragón, Manuel (1982), *Demonios en el jardín*.

Gutiérrez Aragón, Manuel (1986), *La mitad del cielo*.

Hanson, Curtis (1992), *The Hand that Rocks the Cradle*.

Hitchcock, Alfred (1940), *Rebecca*.

Hitchcock, Alfred (1960), *Psycho*.

Hitchcock, Alfred (1964), *Marnie*.

Lang, Fritz (1948), *Secret Beyond the Door*.

Medem, Julio (1992), *Vacas*.

Medem, Julio (1995), *Tierra*.

Miró, Pilar (1976), *La petición*.

Miró, Pilar (1979), *El crimen de Cuenca*.

Miró, Pilar (1980), *Gary Cooper que estás en los cielos*.

Miró, Pilar (1991), *Beltenebros*.

Miró, Pilar (1993) *El pájaro de la felicidad*.

Molina, Josefina (1990), *Lo más natural*.

Nieves Conde, José Antonio (1951), *Surcos*.

Oristrell, Joaquín (1996), *¿De qué se ríen las mujeres?*

Picazo, Miguel (1964), *La tía Tula*.

Sáenz de Heredia, José Luis (1941), *Raza*.

Salgot, Josep A. (1980), *Mater amatisima*.

Saura, Carlos (1965), *La caza*.

Saura, Carlos(1967), *Peppermint Frappé*.

Saura, Carlos (1968), *Stress es tres, tres*.

Saura, Carlos (1972), *Ana y los lobos*.

Saura, Carlos (1973), *La prima Angélica*.

Saura, Carlos (1975), *Cría cuervos* .

Saura, Carlos (1978), *Elisa, vida mía*.

Saura, Carlos (1979), *Mamá cumple cien años*.

Saura, Carlos (1981), *Dulces horas*.

Saura, Carlos (1990), *¡Ay, Carmela!*.

Scott, Ridley (1979), *Alien*.

Suárez, Gonzalo (1984), *Epílogo*.

Suárez, Gonzalo (1994), *El detective y la muerte*.

Trueba, Fernando (1985), *Sé infiel y no mires con quien*.

Trueba, Fernando (1989), *El sueño del mono loco*.

Trueba, Fernando (1992), *Belle Epoque*.

Uribe, Imanol (1983), *La muerte de Mikel*.

Uribe, Imanol (1986), *Adiós pequeña*.

Uribe, Imanol (1994), *Días contados*.

Vergés, Rosa (1990), *Boom, boom*.

Wilder, Gene (1984), *The Woman in Red*.

Zambrano, Benito (1999), *Solas*.

5.2. Fuentes secundarias

Abel, Elizabeth et al. eds. (1983), *The Voyage In: Fictions of Female Development*, Hanover, New Hampshire: University Press of New England.

Abelove, Henry et al. eds. (1993), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York: Routledge.

Alba, Víctor (1978), *Transition in Spain. From Franco to Democracy*, New Brunswick, New Jersey: Transaction Books.

Alberdi, Inés y García de León, María Antonia (1990), "Sociología de la mujer", en Giner y Moreno comp., *Sociología en España*, 245-251.

Alborg, Concha (1993), *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*, Madrid: Libertarias.

Alcalde, Carmen (1996), *Mujeres en el franquismo. Exiliadas, nacionalistas y opositoras*, Barcelona: Flor del Viento Ediciones.

Alemaný Bay, Carmen (1990), *La novelística de Carmen Martín Gaité. Aproximación crítica*, Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca.

Aliaga, Juan Vicente (1997), "Cómo hemos cambiado", en Aliaga y Cortés eds., *Identidad y diferencia: Sobre la cultura gay en España*, 19-107.

Aliaga, Juan Vicente y Cortés, José Miguel G. eds. (1997), *Identidad y diferencia: Sobre la cultura gay en España*, Barcelona: Egales.

Allinson, Mark (1997), "Not Matadors, Not Natural Born Killers: Violence in Three Films by Young Spanish Directors", *Bulletin of Hispanic Studies*, 74, 315-330.

Arancibia, Juana A. y Rosas, Yolanda eds. (1995), *La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas*, Montevideo: Instituto Literario y Cultural Hispánico.

Badinter, Elisabeth (1981), *The Myth of Motherhood. An Historical View of the Maternal Instinct*, London: Souvenir Press.

Balcells, Albert coord. (1980), *Història dels Països Catalans*, Barcelona: Edhasa.

Balcells, Albert (1996), *Catalan Nationalism*, Basingstoke: Macmillan.

Ballesteros, Isolina (1994), *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, New York: Peter Lang.

Baranski, Zygmunt G. y Vinall, Shirley W. eds. (1991), *Women and Italy. Essays on Gender, Culture and History*, Basingstoke: Macmillan.

Barrio, Emilia (1996), *Historia de las transgresoras. La transición de las mujeres*, Barcelona: Icaria.

Bellver, Catherine G. (1986), "New Writers in New Times: Spanish Women Narrators of the Post-Franco Decade", *Rendezvous: Journal of Arts and Letters*, 22:2, 26-31.

Bellver, Catherine G. (1987), "Montserrat Roig and the Penelope Syndrome", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12:1-2, 111-122.

Bellver, Catherine G. (1991), "Montserrat Roig and the Creation of a Gynocentric Reality", en Brown ed., *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, 217-239.

Benet, Vicente J. et al. (1989), *Escritos sobre el cine español*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Bergmann, Emilie L. (1987), "Reshaping the Canon: Intertextuality in Spanish Novels of Female Development", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12:1-2, 141-156.

Bergmann, Emilie L. y Smith, Paul Julian eds. (1995), *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, Durham, Nth Carolina: Duke University Press.

Besas, Peter (1985), *Behind the Spanish Lens: Spanish Cinema under Fascism and Democracy*, Denver: Arden Press.

Bettelheim, Bruno (1976), *The Uses of Enchantment*, New York: Alfred A. Knopf.

Blanco Aguinaga, Carlos (1995), "Narrativa democrática contra la historia", en Monleón ed., *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, 251-263.

Bock, Gisela y Thane, Pat eds. (1991), *Maternity and Gender Policies. Women and the Rise of the European Welfare States, 1880s-1950s*, London: Routledge.

Borreguero, Concha et al. eds. (1986), *La mujer española: de la tradición a la modernidad (1960-1980)*, Madrid: Editorial Tecnos.

Brenes García, Ana María (1996), "El cuerpo matrio catalán como ideologema en *Ramona*, adéu de Montserrat Roig", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 21:1/2, 13-26.

Brooksbank Jones, Anny (1994), "Feminisms in Contemporary Spain", *ACLS Journal of the Association for Contemporary Iberian Studies*, 7:2, Otoño, 60-65.

Brooksbank Jones, Anny (1997), *Women in Contemporary Spain*, Manchester: Manchester University Press.

Brown, Joan L. (1987), *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité*, Mississippi: University of Mississippi.

Brown, Joan L. (1988), "The Challenge of Martín Gaité's Woman Hero", en Manteiga et al. eds., *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, 86-98.

Brown, Joan L. (1991), "Carmen Martín Gaité: Reaffirming the Pact between Reader and Writer", en Brown ed., *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, 72-92.

Brown, Joan L. ed. (1991), *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, Newark, New Jersey: University of Delaware Press.

Bush, Andrew (1991), "Ana María Moix's Silent Calling", en Brown ed., *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, 136-158.

Butler, Judith (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge.

Byars, Jackie (1991), *All that Hollywood Allows. Re-Reading Gender in 1950s Melodrama*, London: Routledge.

Caldwell, Lesley (1991), "Madri d'Italia: Film and Fascist Concern with Motherhood", en Baranski y Vinall eds., *Women and Italy. Essays on Gender, Culture and History*, 43-63.

Callinicos, A. (1990), *Against Postmodernism: A Marxist Critique*, New York: St. Martin's Press.

Cañas, Gabriela (1996), "Dos millones de mujeres se han incorporado a la vida activa desde 1984", *El País*, 7 de Marzo, 36.

Capel Martínez, Rosa María coord. (1986), *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Mujer.

Carbayo Abengózar, Mercedes (1998), "A manera de subversión: Carmen Martín Gaité", *Espéculo* [en soporte electrónico], *Carmen Martín Gaité*, número especial.

Accesible en: <URL:<http://www.ucm.es/OTROS/especulo.cmgaite/carbayo.htm>> [Fecha de visita: 13 Marzo 1998].

Carpena, Pepita (1986), "Spain, 1936: Free Women", en Gadant ed., *Women of the Mediterranean*, 47-58.

Carr, Raymond y Fusi Aizpurua, Juan Pablo (1993), *Spain: Dictatorship to Democracy*, London: Routledge.

Castilla, Amelia (1998), "Carme Riera y Rosa Regàs escriben sobre su experiencia como madres", *El País Digital* [en soporte electrónico], 931, 20 Noviembre 1998.

Accesible en: <URL:<http://www.elpais.es/p/d/19981120/cultura/madres.htm>> [Fecha de visita: 21 Noviembre 1998]

Castro, Antonio (1994), "Entrevista a Juanma Bajo Ulloa: 'La madre es el origen y la muerte es el final'", *Dirigido*, 221, Febrero, 66-68.

Cervera, Montserrat et al. (1992), "Reflexiones sobre el movimiento feminista de los años 80-90", *mientras tanto*, 48, 33-50.

Chilcote, Ronald H. et al. eds. (1990), *Transitions from Dictatorship to Democracy. Comparative Studies of Spain, Portugal and Greece*, New York: Taylor and Francis.

Chodorow, Nancy (1978), *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley: University of California Press.

Cibreiro, Estrella (1995), "Transgrediendo la realidad histórica y literaria: el discurso fantástico en *El cuarto de atrás*", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 20, 29-46.

Ciplijauskaitė, Birutė (1988a), *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Barcelona: Anthropos.

Ciplijauskaitė, Birutė (1988b), "Historical Novel from a Feminine Perspective: *Urraca*", en Manteiga et al. eds., *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, 29-42.

Ciplijauskaitė, Birutė (1992), "Lyric Memory, Oral History and the Shaping of the Self in Spanish Narrative", *Forum for Modern Language Studies*, 28:4, 390-400.

Cixous, Hélène (1981a), "The Laugh of the Medusa", en Marks y De Courtivron eds., *New French Feminisms*, 245-264.

Cixous, Hélène (1981b), "Castration or Decapitation?", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 7:1, Otoño, 41-55.

Cixous, Hélène (1986), "Sorties: out and out: Attacks/ Ways out/ Forays", en Cixous y Clement, *The Newly Born Woman*, 63-132.

Cixous, Hélène (1991), "Coming to Writing", en Jenson ed., *'Coming to Writing' and Other Essays*, 1-58.

Cixous, Hélène y Clement, Catherine (1986), *The Newly Born Woman*, Manchester: Manchester University Press.

Colectivo 36 (1986), "Despertar, represión y letargo de la conciencia feminista: España 1936-1939", en Capel Martínez coord., *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, 333-364.

Colomer, Josep M. (1983), *Nosaltres els catalans. Una visió crítica de la Catalunya actual*, Barcelona: Laia.

Condé, Lisa P. y Hart, Stephen M. eds. (1991), *Feminist Readings on Spanish and Latin-American Literature*, Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press.

Conversi, Daniele (1997), *The Basques, the Catalans and Spain. Alternative Routes to Nationalist Mobilisation*, London: Hurst & Company.

Corbin, Laurie (1996), *The Mother Mirror. Self-Representation and the Mother-Daughter Relation in Colette, Simone de Beauvoir and Marguerite Duras*, New York: Peter Lang.

Crameri, Kathryn (1995), "Storytelling and Collective Memory in the Novels of Montserrat Roig", *Donaire*, 5, Octubre, 22-26.

Creed, Barbara (1993), *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, London: Routledge.

Cruz, Jacqueline (1995), "De *El cuarto de atrás* a *Nubosidad variable*: la conquista de la autoridad escrituaria en la obra de Carmen Martín Gaité", en Arancibia y Rosas eds., *La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas*, 125-142.

Davidson, Cathy N. y Broner, E. M. eds. (1980), *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*, New York: Frederick Ungar Publishing.

Davies, Catherine (1991a), "The Sexual Representation of Politics in Contemporary Hispanic Feminist Narrative", en Condé y Hart eds., *Feminist Readings on Spanish and Latin-American Literature*, 107-119.

Davies, Catherine (1991b), "Feminist Writers in Spain since 1900: from Political Strategy to Personal Inquiry", en Forsås-Scott ed., *Textual Liberation. European Feminist Writing in the Twentieth Century*, 192-226.

Davies, Catherine (1994), *Contemporary Feminist Fiction in Spain. The Work of Montserrat Roig and Rosa Montero*, Oxford: Berg.

Davies, Catherine y Whetnall, Jane eds. (1997), *Hers Ancient and Modern: Women's Writing in Spain and Brazil*, Manchester: Department of Spanish and Portuguese, University of Manchester.

De Beauvoir, Simone (1974), *The Second Sex*, New York: Vintage Books.

De Blaye, Edouard (1976), *Franco and the Politics of Spain*, Harmondsworth: Penguin.

De Grazia, Victoria (1992), *How Fascism Ruled Women. Italy, 1922-1945*, Berkeley: University of California Press.

De Lauretis, Teresa (1984), *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.

De Lauretis, Teresa (1987), *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Basingstoke: Macmillan.

De Lauretis, Teresa (1994), *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington: Indiana University Press.

Derrida, Jacques (1978), "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences", en *Writing and Difference*, Chicago: University of Chicago, 278-293.

De Rodríguez, Mercedes M. (1990), "Para no volver: Humor vs. Phallocentrism", *Letras Femeninas*, 16:1/2, Primavera/Otoño, 29-35.

De Torres, Isabel (1991), "La mujer en los 80", *Crítica*, 782, Febrero, 23-26.

Deveny, Thomas G. (1993), *Cain on Screen: Contemporary Spanish Cinema*, Metuchen, New Jersey: Scarecrow Press.

Díaz, Elias (1995), "The Left and the Legacy of Francoism: Political Culture in Opposition and Transition", en Graham y Labanyi eds., *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*, 283-291.

Díez Medrano (1995), *Divided nations. Class, Politics and Nationalism in the Basque Country and Catalonia*, Ithaca, New York: Cornell University Press.

Dinnerstein, Dorothy (1987), *The Rocking of the Cradle and the Ruling of the World*, London: The Women's Press.

D'Lugo, Marvin (1991), *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*, Princeton: Princeton University Press.

D'Lugo, Marvin (1997), *Guide to the Cinema of Spain*, Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Doane, Mary Ann (1988a), *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*, Basingstoke: Macmillan.

Doane, Mary Ann (1988b), "Caught and Rebecca: The Inscription of Femininity as Absence", en Penley ed., *Feminism and Film Theory*, 196-215.

Doane, Mary Ann (1990), "Film and the Masquerade. Theorizing the Female Spectator", en Erens ed., *Issues in Feminist Film Criticism*, 41-57.

Doane, Mary Ann (1994), "The 'Woman's Film'. Possession and Address", en Gledhill ed., *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, 283-298.

Doane, Janice y Hodges, Devon (1992), *From Klein to Kristeva, Psychoanalytic Feminism and the Search for the "Good Enough" Mother*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Domínguez Prats, Pilar (1994), *Voces del exilio. Mujeres españolas en México (1939-1950)*, Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de la Mujer.

Durán, Manuel (1981), "Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, *El cuarto de atrás* y el diálogo sin fin", *Revista Iberoamericana*, 116/117, Julio/Diciembre, 233-240.

Edwards, Gwynne (1995), *Indecent Exposures. Buñuel, Saura, Erice and Almodóvar*, London: Marion Boyars.

Ellwood, Sheelagh (1995), "The Moving Image of the Franco Regime: Noticiarios y Documentales 1943-1975", en Graham y Labanyi eds., *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*, 201-203.

El País Semanal (1998), "El nuevo cine español", 1113, 25 Enero, 20-49.

El Saffar, Ruth (1983), "Liberation and the Labyrinth: A Study of the Works of Carmen Martín Gaité", en Servodidio y Welles eds., *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, 185-196.

Epps, Brad (1995), "Virtual Sexuality: Lesbianism, Loss and Deliverance in Carme Riera's 'Te deix, amor, la mar com a penyora'", en Bergmann y Smith eds., *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, 317-345.

Erens, Patricia ed. (1990), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington: Indiana University Press.

Escudero, Isabel et al. (1975), "Al habla con Borau, *Furtivos*: cine popular no populista", *Cinema 2002*, 9, Noviembre, 36-39.

Eutopías/Documentos de trabajo, Valencia: Episteme.
Accesible en: <URL:<http://www.uv.es/~eutopias/>>

Evans, Peter W. (1984), "Cría Cuervos and the Daughters of Fascism", *Vida Hispánica*, 33:2, 17-22.

Evans, Peter W. (1995), "Back to the Future: Cinema and Democracy", en Graham y Labanyi eds., *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*, 326-331.

Evans, Peter W. y Fiddian, Robin W. (1989), *Challenges to Authority: Fiction and Film in Contemporary Spain*, London: Tamesis Books.

Falcón, Lidia (1974), *Mujer y sociedad. Análisis de un fenómeno reaccionario*, Barcelona: Fontanella.

Falcón, Lidia (1982), *La razón feminista. Vol. 2: La reproducción humana*, Barcelona: Fontanella.

Ferguson, Ann (1986), "Motherhood and Sexuality: Some Feminist Questions", *Hypatia. A Journal of Feminist Philosophy. Motherhood and Sexuality*, 1:2, número especial, 3-22.

Fernández Poncela, Ana M. (1992), "El movimiento feminista en el estado español", *Fem*, 16:118, Diciembre, 31-34.

Fernández Santos, Elsa (1999), "Benito Zambrano recupera en su película *Solas* la dignidad de la mujer rural", *EL PAIS DIGITAL* [en soporte electrónico], 1030, 27 Febrero 1999.

Accesible en: <URL:<http://www.elpais.es/p/d/19990227/cultura/solas.htm>> [Fecha de visita: 27 Febrero 1999].

Ferrer i Bosch, Antonia (1984), "La novela como fuente para el estudio de la mujer burguesa catalana y sus contradicciones ideológicas", en *Actas de las segundas jornadas de investigación interdisciplinaria. La mujer en la Historia de España (siglos XVI-XX)*, Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 111-121.

Fiddian, Robin W. (1989), "The Role and Representation of Women in Two Films by José Luis Borau", en *Essays on Hispanic Themes in Honour of Edward C. Riley*, ed. Department of Hispanic Studies, University of Edinburgh, 289-314.

Fischer, Lucy (1996), *Cinematernity. Film, Motherhood, Genre*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Folguera, Pilar (1988), "De la transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el período 1975-1988", en Folguera comp., *El feminismo en España: Dos siglos de historia*, 111-131.

Folguera, Pilar comp. (1988), *El feminismo en España: Dos siglos de historia*, Madrid: Editorial Pablo Iglesias.

Forsås-Scott, Helena ed. (1991), *Textual Liberation. European Feminist Writing in the Twentieth Century*, London: Routledge.

Foucault, Michel (1977), "A Preface to Transgression", en *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 29-52.

Foucault, Michel (1979), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Harmondsworth: Penguin.

Foucault, Michel (1980), *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, London: Harvester.

Foucault, Michel (1981), *The History of Sexuality*, Vol. 1, Harmondsworth: Penguin.

Freud, Sigmund (1991a), "The Phases of Development of the Sexual Organization", en *On Sexuality. Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*, The Pelican Freud Library, volume VII, Harmondsworth: Penguin, 116-119.

Freud, Sigmund (1991b), "Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes", en *On Sexuality. Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*, The Pelican Freud Library, volume VII, Harmondsworth: Penguin, 323-343.

Freud, Sigmund (1991c), "Female Sexuality", en *On Sexuality. Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*, The Pelican Freud Library, volume VII, Harmondsworth: Penguin, 367-392.

Fuentes, Víctor (1995), "La cuestión del posmodernismo en las letras españolas", en Monleón ed., *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, 325-334.

Gadant, Monique ed. (1986), *Women of the Mediterranean*, London: Zed Books.

Gallego Méndez, María Teresa (1983), *Mujer, falange y franquismo*, Madrid: Taurus.

Gallop, Jane (1982), *Feminism and Psychoanalysis. The Daughter's Seduction*, London: Macmillan.

Gallop, Jane (1986), "Annie Leclerc Writing a Letter, with Vermeer", en Miller ed., *The Poetics of Gender*, 137-156.

Gallop, Jane (1987), "Reading The Mother Tongue: Psychoanalytic Feminist Criticism", *Critical Inquiry*, 13:2, Invierno, 314-329.

Gallop, Jane (1988), *Thinking Through the Body*, New York: Columbia University Press.

Gámez Fuentes, María José (1998), *Ese oscuro deseo del objeto. Una lectura de Buñuel*, Valencia: Episteme.

Gámez Fuentes, María José (1999a), ““Never One without the Other”: Empowering Readings of The Mother-Daughter Relationship in Contemporary Spain”, en *Mothers and Daughters at the Millenium*, Toronto: Rowman and Littlefield [en prensa].

Gámez Fuentes, María José (1999b), “Autoreflejos, imágenes y supermiradas: Un estudio de la subjetividad femenina en *Tres mujeres* de Ana María Navales”, *Letras Femeninas* [en prensa].

Gamman, Lorraine ed. (1988), *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*, London: The Women’s Press.

Garber, Marjorie (1992), *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York: Routledge.

García Canclini, Néstor (1989), *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Mexico: Grijalbo.

Garner, Shirley N. et al. eds. (1985), *The (M)other Tongue. Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, Ithaca, New York: Cornell University Press.

Garrido, Luis J. (1993), *Las dos biografías de la mujer en España*, Madrid: Instituto de la Mujer, Ministerio de Asuntos Sociales.

Gascón Vera, Elena (1992), *Un mito nuevo: La mujer como sujeto/objeto literario*, Madrid: Editorial Pliegos.

Gautier, Marie-Lise (1983), “Conversación con Martín Gaité en Nueva York”, en Servodidio y Welles eds., *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, 25-33.

Geist, Anthony L. (1995), “Poesía, democracia, posmodernidad: España, 1975-1990”, en Monleón ed., *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, 143-150.

Gilbert, Sandra M. (1984), “From Patria to Matria”, *PMLA*, 1984, 99:2, 194-211.

Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan (1979), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press.

Giner, Salvador ([1980] 1989), *The Social Structure of Catalonia*, Sheffield: The Anglo-Catalan Society.

Giner, Salvador y Moreno, Luis comp., (1990), *Sociología en España*, Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas.

Giovachini, Teresa Iris (1995), “Espejo e interlocución en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité”, *Letras*, 31/32, Enero/Diciembre, 61-77.

Gledhill, Christine (1994), "The Melodramatic Field: An Investigation", en Gledhill ed., *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, 5-42.

Gledhill, Christine ed. (1994), *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute.

Glenn, Kathleen M. (1991), "El mismo mar de todos los veranos and the Prism of Art", en Vásquez ed., *The Sea of Becoming. Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*, 29-44.

Glenn, Kathleen M. (1995), "Las cartas de amor de Carme Riera: El arte de seducir", en Monleón ed., *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, 161-170.

Gould Levine, Linda (1983a), "Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*: A Portrait of the Artist as Woman", en Servodidio y Welles eds., *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, 161-172.

Gould Levine, Linda (1983b), "The Censored Sex: Woman as Author and Character in Franco's Spain", en Miller ed., *Women in Hispanic Literature*, 289-315.

Gould Levine, Linda (1987), "Reading, Rereading, Misreading and Rewriting the Male Canon: The Narrative Web of Esther Tusquet's Trilogy", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12:1-2, 203-217.

Gould Levine, Linda y Feiman Waldman, Gloria (1980), *Feminismo ante el franquismo*, Miami: Ediciones Universal.

Graham, Helen (1995a), "Women and Social Change", en Graham y Labanyi eds., *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*, 99-115.

Graham, Helen (1995b), "Gender and the State: Women in the 1940s", en Graham y Labanyi eds., *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*, 182-195.

Graham, Helen y Labanyi, Jo (1995), "Culture and Modernity: The Case of Spain", en Graham y Labanyi eds., *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*, 1-20.

Graham, Helen y Labanyi, Jo eds. (1995), *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*, Oxford: Oxford University Press.

Graham, Helen y Sánchez, Antonio (1995), "The Politics of 1992", en Graham y Labanyi eds., *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*, 406-418.

Grugel, Jean y Rees, Tim (1997), *Franco's Spain*, London: Arnold.

Guerra, Alfonso y Tezanos, José Félix eds. (1992), *La década del cambio. Diez años de gobierno socialista*, Madrid: Sistema.

Gullón, Germán (1995), "La (cambiante) representación de la mujer en la narrativa española contemporánea: *Chamábase Luis*, de Marina Mayoral", en Monleón ed., *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, 185-196.

Harguindey, Angel S. (1999), "Las chicas de Pedro", *EL PAIS semanal*, 1174, 28 Marzo, 28-36.

Hart, Stephen M. (1991a), "Esther Tusquets: Sex, Excess and the Dangerous Supplement of Language", *Antípodas*, 3, Julio, 85-98.

Hart, Stephen M. (1991b), "On the Threshold: Cixous, Lispector, Tusquets", en Condé y Hart eds., *Feminist Readings on Spanish and Latin-American Literature*, 91-105

Hart, Stephen M. (1993), *White Ink. Essays on Twentieth-Century Feminine Fiction in Spain and Latin America*, London: Tamesis Books.

Haskell, Molly (1987), *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Chicago: University of Chicago Press.

Heath, Stephen (1981), *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.

Heredero, Carlos F. (1993), "La producción crítica frente a *Furtivos*", *Viridiana*, 4, 137-153.

Higginbotham, Virginia (1988), *Spanish Film under Franco*, Austin: University of Texas Press.

Higuero, Francisco Javier (1996), "La exploración de la diferencia en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité", *Bulletin of Hispanic Studies*, 73:4, 401-414.

Hirsch, Marianne (1989), *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington: Indiana University Press.

Hopewell, John (1986), *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco*, London: British Film Institute.

Ichiiishi, Barabara F. (1994), *The Apple of Earthly Love. Female Development in Esther Tusquets' Fiction*, New York: Peter Lang.

Ilie, Paul (1980), *Literature and Inner Exile. Authoritarian Spain, 1939-1975*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Ilie, Paul (1995), "La cultura posfranquista, 1975-1990: La continuidad dentro de la discontinuidad", en Monleón ed., *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, 21-40.

Imbert, Gérard (1982), *Elena Francis, un consultorio para la transición*, Barcelona: Ediciones Península.

Insdorf, Annette (1980), "Spain Also Rises", *Film Comment*, 16:4, 13-17.

Instituto de la Mujer (1990), *La mujer en España*, Madrid: Ministerio de Asuntos Sociales.

Instituto de la Mujer (1994), *Las españolas en el umbral del siglo XXI. Informe presentado por España a la IV Conferencia Mundial sobre las Mujeres, Beijing 1995*, Madrid: Ministerio de Asuntos Sociales.

Irigaray, Luce (1981), "And the One Doesn't Stir without the Other", *Signs*, 70:1, 60-67.

Irigaray, Luce (1985), *This Sex Which Is Not One*, Ithaca, New York: Cornell University Press.

Irigaray, Luce (1994a), "The Bodily Encounter with the Mother", en Whitford ed., *The Irigaray Reader*, 34-46.

Irigaray, Luce (1994b), "Women-Mothers, the Silent Substratum of the Social Order", en Whitford ed., *The Irigaray Reader*, 47-52.

Irigaray, Luce (1994c), "Volume without Contours", en Whitford ed., *The Irigaray Reader*, 53-67.

Irigaray, Luce (1994d), "Women-Amongst-Themselves: Creating a Woman-to-Woman Sociality", en Whitford ed., *The Irigaray Reader*, 190-212.

Jacobus, Mary ed. (1986), *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*, New York: Columbia University Press.

Jagose, Annamarie (1994), *Lesbian Utopics*, London: Routledge.

Jameson, Frederic (1991), *Postmodernism; or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Nth Carolina: Duke University Press.

Janeway, Elizabeth (1980), *Powers of the Weak*, New York: Knopf.

Jardine, Alice A. (1985), *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca, New York: Cornell University Press.

Jenson, Deborah ed. (1991), *'Coming to Writing' and Other Essays. Hélène Cixous*, Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.

Jones, Margaret E. W. (1991), "Dolores Medio: Chronicler of the Contemporary Spaniard's Interaction with Society", en Brown ed., *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, 59-71.

Jones, Margaret E. W. (1992), "Different Wor(l)ds: Modes of Women's Communication in Spain's Narrativa Femenina", *Monographic Review*, 8, 57-69.

Jones, Norman L. (1976), "The Catalan Question since the Civil War", en Preston ed., *Spain in Crisis. The Evolution and Decline of the Franco Régime*, 234-267.

Johnson, Roberta (1988), "Personal and Public History in Laforet's Long Novels", en Manteiga et al. eds., *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, 43-53.

Jordan, Barry y Morgan-Tamosunas, Rikki (1998), *Contemporary Spanish Cinema*, Manchester: Manchester University Press.

Kaplan, E. Ann (1990), "The Case of the Missing Mother. Maternal Issues in Vidors's *Stella Dallas*", en Erens ed., *Issues in Feminist Film Criticism*, 126-136.

Kaplan, E. Ann (1992), *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, London: Routledge.

Kaplan, Gisela (1992), *Contemporary Western European Feminism*, Nth. Sydney and London: Allen & Unwin and UCL Press.

Kcnyon, Olga (1996), "Women Under Franco and PSOE: The Discrepancy Between Discourse and Reality", en McGuirk y Millington eds., *Inequality and Difference in Hispanic and Latin American Cultures*, 51-61.

Kinder, Marsha (1983), "The Children of Franco in the New Spanish Cinema", *Quarterly Review of Film Studies*, 8:2, 57-76.

Kinder, Marsha (1993), *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley: University of California Press.

Kinder, Marsha (1997), "Refiguring Socialist Spain: An Introduction", en Kinder ed., *Refiguring Spain. Cinema/Media/Representation*, 1-32.

Kinder, Marsha ed. (1997), *Refiguring Spain. Cinema Media Representation*, Durham, Nth Carolina: Duke University Press.

Kolinsky, Eva (1989), *Women in Contemporary Germany. Life, Work and Politics*, Oxford: Berg.

Kristeva, Julia (1982), *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia (1986a), "About Chinese Women", en Moi ed., *The Kristeva Reader*, 138-159.

Kristeva, Julia (1986b), "Stabat Mater", en Moi ed., *The Kristeva Reader*, 160-186.

Kristeva, Julia (1986c), "Women's Time", en Moi ed., *The Kristeva Reader*, 187-213.

Kristeva, Julia (1986d), "Freud and Love: Treatment and its Discontents", en Moi ed., *The Kristeva Reader*, 238-271.

Kristeva, Julia (1986e), "A New Type of Intellectual: The Dissident", en Moi ed., *The Kristeva Reader*, 292-300.

Kristeva, Julia (1993a), "Motherhood According to Giovanni Bellini", en *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford: Blackwell, 237-270.

Kristeva, Julia (1993b), *Nations Without Nationalism*, New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia (1997a), "Julia Kristeva in Conversation with Rosalind Coward (1984)", en Oliver ed., *The Portable Kristeva*, 331-348.

Kristeva, Julia (1997b), "Interview with Elaine Hoffman Baruch on Feminism in the United States and France", en Oliver ed., *The Portable Kristeva*, 369-380.

Kuhn, Annette (1982), *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, London: Routledge & Kegan Paul.

La Belle, Jenijoy (1988), *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca, New York: Cornell University Press.

Lacan, Jacques (1993), *Écrits. A Selection*, London: Routledge.

Lacan, Jacques (1994), "Guiding Remarks for a Congress on Feminine Sexuality", en Mitchell y Rose eds., *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the école freudienne*, 86-98.

Laffey, Lee-Ann (1996), "Frente al espejo: escritura epistolar y creación de un nuevo yo en *Nubosidad Variable*", *Cincinnati Romance Review*, 15, 90-96.

Lee-Bonanno, Lucy (1988), "The Renewal of the Quest in Esther Tusquets' *El mismo mar de todos los veranos*", en Manteiga et al. eds., *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, 134-151.

Lewis, Tom (1994), "Aesthetics and Politics", en López et al. eds., *Critical Practices in Post-Franco Spain*, 160-182.

London, John (1995), "The Ideology and Practice of Sport", en Graham y Labanyi eds., *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*, 204-207.

López, Aurora y Pastor, María Angeles eds. (1989), *Crítica y ficción literarias: mujeres españolas contemporáneas*, Granada: Universidad de Granada.

López, Silvia et al. eds. (1994), *Critical Practices in Post-Franco Spain*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

López III, Fred A. (1990), "Bourgeois State and the Rise of Social Democracy in Spain", en Chilcote et al. eds., *Transitions from Dictatorship to Democracy. Comparative Studies of Spain, Portugal and Greece*, 17-72.

Loraux, Nicole (1996), "La Madre, la Tierra", en Tubert ed., *Figuras de la madre*, 53-72.

Macciocchi, Maria-Antonietta (1979), "Female Sexuality in Fascist Ideology", *Feminist Review*, 1, 67-82.

MacDonald, Susan Peck (1980), "Jane Austen and the Tradition of the Absent Mother", en Davidson y Broner eds., *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*, 58-69.

Maglin, Nan Bauer (1980), "'Don't Ever Forget the Bridge that You Crossed Over on': The Literature of Matrilineage", en Davidson y Broner eds., *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*, 257-267.

Manteiga, Robert C. (1988), "The Dilemma of the Modern Woman: A Study of the Female Characters in Rosa Montero's Novels", en Manteiga et al. eds., *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, 113-123.

Manteiga, Robert C. et al. eds. (1988), *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, Potomac, Maryland: Scripta Humanistica.

Marks, Elaine y De Courtivron, Isabelle eds. (1981), *New French Feminisms. An Anthology*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

Mar-Molinero, Clare y Smith, Angel (1996), "The Myths and Realities of Nation-Building in the Iberian Peninsula", en Mar-Molinero y Smith eds., *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula. Competing and Conflicting Identities*, 1-30.

Mar-Molinero, Clare y Smith, Angel eds. (1996), *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula. Competing and Conflicting Identities*, Oxford: Berg.

- Martí-Olivella, Jaume (1993), "L'escriptura femenina catalana: vers una nova tradició?", *Catalan Review*, 7:2, 201-212.
- Martí-Olivella, Jaume ed. (1993), *Catalan Review. Woman, History and Nation in the Works of Monserrat Roig and Maria Aurèlia Capmany*, número especial, 7:2.
- Martí-Olivella, Jaume (1997), "Regendering Spain's Political Bodies: Nationality and Gender in the Films of Pilar Miró and Arantxa Lazcano", en Kinder ed., *Refiguring Spain. Cinema/Media/Representation*, 215-238.
- Martin, Elaine ed. (1993), *Gender, Patriarchy and Fascism*, Detroit: Wayne State University Press.
- Martín Gaité, Carmen (1982), *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona: Destino.
- Martín Gaité, Carmen (1992), *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid: Espasa Calpe.
- Martín Gaité, Carmen (1994), *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona: Anagrama.
- Martinell Gifre, Emma (1993), *Carmen Martín Gaité*, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Maxwell, Richard (1995), *The Spectacle of Democracy. Spanish Television, Nationalism and Political Transition*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mayans Natal, María Jesús (1987), "La mujer española: Imagen, realidad, leyenda", *Cuadernos de Aldeeu*, 3:2, Noviembre, 115-126.
- Mayans Natal, María Jesús (1991), *Narrativa feminista española de posguerra*, Madrid: Pliegos.
- Mayne, Judith (1993), *Cinema and Spectatorship*, London: Routledge.
- McGuirk, Bernard y Millington, Mark eds. (1996), *Inequality and Difference in Hispanic and Latin American Cultures*. Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- McNerney, Kathleen (1988), "A Feminist Literary Renaissance in Catalonia", en Manteiga et al. eds., *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, 124-133.
- Méndez Fiddian, Carmen (1989), *The Representation of the Family in the Spanish Cinema from 1950 to the Present Day*, PhD Thesis, Newcastle University.
- Michie, Helena (1992), *Sororophobia: Differences among Women in Literature and Culture*, New York: Oxford University Press.

Miller, Beth (1980), *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, Berkeley: University of California Press.

Miller, Nancy K. ed. (1986), *The Poetics of Gender*, New York: Columbia University Press.

Millet, Kate (1971), *Sexual Politics*, London: Hart-Davis.

Mitchell, Juliet y Rose, Jacqueline eds. (1994), *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the école freudienne*, London: Macmillan.

Modleski, Tania (1982), *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, Hamden, Conn.: Archon Books.

Modleski, Tania (1988), *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*, New York: Methuen.

Modleski, Tania (1990), "Hitchcock, Feminism, and the Patriarchal Unconscious", en Erens ed., *Issues in Feminist Film Criticism*, 58-74.

Modleski, Tania (1994), "Time and Desire in the Woman's Film", en Gledhill ed., *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, 326-338.

Moi, Toril ed. (1986), *The Kristeva Reader*, New York: Columbia University Press.

Molinaro, Nina (1991), *Foucault, Feminism and Power. Reading Esther Tusquets*, Lewisburg: Bucknell University Press.

Monleón, José B. (1995), "El largo camino de la transición", en Monleón ed., *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, 5-20.

Monleón, José B. ed. (1995), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid: Ediciones Akal.

Monterde, José Enrique (1989), "El cine histórico durante la transición política", en Benet et al., *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, 45-63.

Monterde, José Enrique (1993), *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*, Barcelona: Paidós.

Montero, Rosa (1995a), "Political Transition and Cultural Democracy: Coping with the Speed of Change", en Graham y Labanyi eds., *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*, 315-320.

Montero, Rosa (1995b), "The Silent Revolution: The Social and Cultural Advances of Women in Democratic Spain", en Graham y Labanyi eds., *Spanish Cultural Studies: An Introduction. The Struggle for Modernity*, 381-385.

Morcillo Gómez, Aurora (1988), "Feminismo y lucha política durante la II República y la guerra civil", en Folguera comp., *El feminismo en España: dos siglos de historia*, 57-83.

Moreno Sardá, Amparo (1988), "La réplica de las mujeres al franquismo", en Folguera comp., *El feminismo en España: Dos siglos de historia*, 85-110.

Morgan, Rikki (1994-95), "Woman and Isolation in Pilar Miró's *El pájaro de la felicidad* (1993)", *Journal of Hispanic Research*, 3, 325-337.

Mosse, George (1985), *Nationalism and Sexuality*, Madison: University of Wisconsin Press.

Mulvey, Laura ([1975] 1989a), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en Mulvey ed., *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke: Macmillan, 14-28.

Mulvey, Laura (1989b), "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", en Mulvey ed., *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke: Macmillan, 29-38.

Murillo-Amo, José Luis (1995), "'Dios, Patria y Rey.' Orígenes y argumentos de un motivo en la canción de la guerra civil española", en Paolini ed., *La Chispa '95. Selected Proceedings*, 231-241.

Nash, Mary (1983), *Mujer, familia y trabajo en España: 1875-1936*, Barcelona: Anthropos.

Nash, Mary (1991), "Pronatalism and Motherhood in Franco's Spain", en Bock y Thane eds., *Maternity and Gender Policies. Women and the Rise of the European Welfare States, 1880s-1950s*, 160-177.

Navajas, Gonzalo (1985), "El diálogo y el yo en *Retahílas* de Carmen Martín Gaité", *Hispanic Review*, 53, 25-39.

Navajas, Gonzalo (1995), "Lo antisublime posmoderno y el imperativo ético en *¡Átame!*, de Pedro Almodóvar", en Monleón ed., *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, 279-294.

Nichols, Geraldine (1989), *Escribir espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Minneapolis, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

Nichols, Geraldine (1992), *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid: Siglo XXI.

Nichols, Geraldine (1995), "Ni una, ni 'grande', ni liberada: La narrativa de mujer en la España democrática", en Monleón ed., *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, 197-217.

Oliver, Kelly ed. (1997), *The Portable Kristeva*, New York: Columbia University Press.

Olivier, Christiane (1989), *Jocasta's Children. The Imprint of the Mother*, London: Routledge.

Ordóñez, Elizabeth J. (1982), "Reading Contemporary Spanish Narrative by Women", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 7:2, 237-251.

Ordóñez, Elizabeth J. (1983), "Reading, Telling and the Text of Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*", en Servodidio y Welles eds., *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, 173-184.

Ordóñez, Elizabeth J. (1984), "A Quest for Matrilineal Roots and Mythopoesis: Esther Tusquets' *El mismo mar de todos los veranos*", *Crítica Hispánica*, 6:1, 37-46.

Ordóñez, Elizabeth J. (1987), "Inscribing Difference: 'L'Ecriture Féminine' and New Narrative by Women", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12:1-2, 45-58.

Ordóñez, Elizabeth J. (1988), "Rewriting Myth and History: Three Recent Novels by Women", en Manteiga et al. eds., *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, 6-28.

Ordóñez, Elizabeth J. (1991a), "Writing Ambiguity and Desire: The Works of Adelaida García Morales", en Brown ed., *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, 258-277.

Ordóñez, Elizabeth J. (1991b), *Voices of Their Own. Contemporary Spanish Narrative by Women*, Lewisburg: Bucknell University Press.

Ordóñez, Elizabeth J. (1995), "Escribir contra el archivo: Nueva narrativa de mujer", en Monleón ed., *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, 171-184.

Paatz, Annette (1998), "Perspectivas de diferencia femenina en la obra literaria de Carmen Martín Gaité", *Espéculo* [en soporte electrónico], *Carmen Martín Gaité*, número especial.

Accesible en: <URL:http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/a_paatz1.htm> [Fecha de visita: 22/03/98].

Palley, Julián (1980), "El interlocutor soñado de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité", *Insula*, 22, Julio/Agosto, 404-405.

Palley, Julian (1983), "Dreams in Two Novels of Carmen Martín Gaité", en Servodidio y Welles eds., *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, 107-116.

Paoli, Anne (1998), "Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaité", *Espéculo* [en soporte electrónico], *Carmen Martín Gaité*, número especial.

Accesible en: <URL:<http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/apaoli2.htm>> [Fecha de visita: 13 Marzo 1998].

Paolini, Calire J. ed. (1995), *La Chispa '95. Selected Proceedings*, Tulane, New Orleans: Tulane University.

Parker, Andrew et al. eds. (1992), *Nationalisms and Sexualities*, New York: Routledge.

Pastor i Homs, María Inmaculada (1984), *La educación femenina en la postguerra (1939-45). El caso de Mallorca*, Madrid: Instituto de la Mujer, Ministerio de Cultura.

Payne, Stanley G. (1961), *Falange. A History of Spanish Fascism*, Stanford: Stanford University Press.

Payne, Stanley G. (1987), *The Franco Regime, 1936-1975*, Madison: University of Wisconsin Press.

Paz Benito, Luz M. (1992), "Mujer y cambio en la década de los ochenta", en Guerra y Tezanos eds., *La década del cambio. Diez años de gobierno socialista*, 699-723.

Penley, Constance ed. (1988), *Feminism and Film Theory*, New York: Routledge.

Pérez, Janet W. (1983), *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Potomac, Maryland: Studia Humanitatis.

Pérez, Janet W. (1988), "Portraits of the *Femme Seule* by Laforet, Matute, Soriano, Martín Gaité, Galvarriato, Quiroga and Medio", en Manteiga et al. eds., *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, 54-77.

Pérez, Janet W. (1990), "Plant Imagery, Subversion and Feminine Dependency: Josefina Aldecoa, Carmen Martín Gaité and Maria Antònia Oliver", en Valis y Maier eds., *In the Feminine Mode. Essays on Hispanic Women Writers*, 78-100.

Pérez, Janet W. (1991a), "La madurez narrativa de Josefina Aldecoa", *Alaluz*, Primavera, 49-53.

Pérez, Janet W. (1991b), "The Fictional World of Ana María Matute: Solitude, Injustice and Dreams", en Brown ed., *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, 93-115.

Pérez, Janet W. (1994), "Nubosidad Variable: Carmen Martín Gaité and Women's Words", *INTI: Revista de Literatura Hispánica*, 40/41, Otoño/Primavera, 301-315.

- Pérez, Janet W. (1997), "Once upon a Time: Post-War Spanish Women Writers and the Fairy Tale", en Davies y Whetnall eds., *Hers Ancient and Modern: Women's Writing in Spain and Brazil*, 57-71.
- Pérez-Magallón, Jesús (1995), "Más allá de la metaficción, el placer de la ficción en *Nubosidad variable*", *Hispanic Review*, 63:2, 179-191.
- Pérez Millán, Juan Antonio (1992), *Pilar Miró, directora de cine*, Valladolid: 37 Semana Internacional de Cine.
- Petschen, Santiago (1977), *La iglesia en la España de Franco*, Madrid: Sedmay.
- Pope, Randolph D. (1991), "Mercé Rodoreda's Subtle Greatness", en Brown ed., *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, 116-135.
- Porrúa, María del Carmen (1993), "Espacios exteriores y mundos interiores en las novelas de Carmen Martín Gaité", en Gifre ed., *Carmen Martín Gaité*, 65-72.
- Prego, Victoria (1993), *La transición*, Cap. 4, "La derrota del aperturismo", TVE (La 2), 13 Agosto.
- Preston, Paul (1976), *Spain in Crisis. The Evolution and Decline of the Franco Régime*, Hassocks, Sussex: The Harvester Press.
- Preston, Paul (1990a), *The Triumph of Democracy in Spain*, London: Routledge.
- Preston, Paul (1990b), *The Politics of Revenge. Fascism and the Military in Twentieth-Century Spain*, London: Unwin Hyman.
- Pribram, Deidre E. (1988), *Female Spectators. Looking at Film and Television*, London: Verso.
- Programa de *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995), Cines Princesa/Renoir, Madrid, Fecha de estreno: 6 Octubre 1995.
- Rabalska, Carmen (1996), "Women in Spanish Cinema in Transition", *International Journal of Iberian Studies*, 9:3, 166-179.
- Rich, Adrienne (1976), *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, London: Virago.
- Rich, Adrienne (1979), *On Lies, Secrets and Silence*, New York: Norton.
- Rich, Adrienne (1993), "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", en Abelove et al. eds., *The Lesbian and Gay Studies Reader*, 227-254.
- Rivas, Manuel y Davila, Ricky (1996), "Los últimos anarquistas", *El País semanal*, 1020, 14 Abril 1996, 42-50.

Rivière, Joan (1966), "Womanliness as a Masquerade", en Ruitenbeek ed., *Psychoanalysis and Female Sexuality*, 209-220.

Rodríguez Puértolas, Julio (1995), "Democracia, literatura y poder", en Monleón ed., *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, 267-277.

Rodrigo, Antonina (1979), *Mujeres de España (Las silenciadas)*, Barcelona: Plaza y Janés.

Rodríguez, Rafaela (1991), "En torno a una vieja historia no acabada: ¿Dónde está la mujer en el cine?", *Crítica*, 782, Febrero, 29-32.

Rodríguez Plaza, Joaquina (1986), *La novela del exilio español en México*, México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana.

Roig, Montserrat (1977), *Els catalans als camps nazis*, Barcelona: Edicions 62.

Romeu Alfaro, Fernanda (1994), *El silencio roto: mujeres contra el franquismo*, Madrid: Fernanda Romeu Alfaro.

Rose, Ellen Cronan (1983), "Through the Looking Glass: When Women Tell Fairy Tales", en *The Voyage In: Fictions of Female Development*, 209-227.

Rosenman, Ellen B. (1986), *The Invisible Presence. Virginia Woolf and the Mother-Daughter Relationship*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Ruitenbeek, Hendrik M. ed. (1966), *Psychoanalysis and Female Sexuality*, New Haven: College & University Press.

Safouan, Moustafa (1994), "Feminine Sexuality in Psychoanalytic Doctrine", en Mitchell y Rose eds., *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the école freudienne*, 123-136.

Sánchez López, Rosario (1990), *Mujer española, una sombra de destino en lo universal. Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*, Murcia: Universidad de Murcia.

Sánchez Vidal, Agustín (1987), *José Luis Borau: Una panorámica*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.

Sánchez Vidal, Agustín (1995), "El cine español y la transición", en Monleón ed., *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, 85-98.

Sau, Victoria (1995), *El vacío de la maternidad: madre no hay más que una*, Barcelona: Icaria.

Sayers, Janet (1991), *Mothers of Psychoanalysis: Helen Deutsch, Karen Horney, Anna Freud, Melanie Klein*, New York: W. W. Norton & Company.

Scanlon, Geraldine (1986), *La polémica feminista en la España contemporánea*, Madrid: Akal.

Schwartz, Ronald (1986), *Spanish Film Directors*, Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press.

Sedgwick, Eve K. (1991), *Epistemology of the Closet*, London: Harvester Wheatsheaf.

Sedgwick, Eve K. (1994), *Tendencies*, London: Routledge.

Selva, Marta y Solà, Anna (1994), "Acerca de una historia no escrita: las mujeres en el cine (español)", *Espacios en espiral. Dossier cine, literatura y teatro de mujeres*, número especial, 5-10.

Seminario de Estudios de la Mujer (1982), *Actas de las primeras jornadas de investigación interdisciplinaria. Nuevas perspectivas sobre la mujer*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Servodidio, Mirella (1983), "Oneiric Intertextualities", en Servodidio y Welles eds., *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, 117-127.

Servodidio, Mirella (1987), "A case of Pre-Oedipal and Narrative Fixation: *El mismo mar de todos los veranos*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12: 1-2, 157-174.

Servodidio, Mirella ed. (1987), *Anales de la Literatura Española Contemporánea. Reading for Difference: Feminist Perspectives on Women Novelists of Contemporary Spain*, número especial, 12:1/2.

Servodidio, Mirella (1991), "Esther Tusquets's Fiction: The Spinning of a Narrative Web", en Brown ed., *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, 159-178.

Servodidio, Mirella y Welles, Marcia L. eds. (1983), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies.

Showalter, Elaine (1985), "Feminist Criticism in the Wilderness", en Showalter ed., *The New Feminist Criticism*, 243-270.

Showalter, Elaine ed. (1985), *The New Feminist Criticism*, New York: Pantheon Books.

Silverman, Kaja (1988), *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.

Sinclair, Alison (1991), "The Envy of Motherhood: Destructive Urges in Unamuno", en Condé y Hart eds., *Feminist Readings on Spanish and Latin-American Literature*, 47-61.

Smith, Angel (1996), "Sardana, Zarzuela or Cake Walk? Nationalism and Internationalism in the Discourse of the Early Twentieth-Century Barcelona Labour Movement", en Mar-Molinero y Smith eds., *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula. Competing and Conflicting Identities*, 171-190.

Smith, Paul Julian (1992), *Laws of Desire. Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film. 1960-1990*, Oxford: Oxford University Press

Smith, Paul Julian (1994), *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*, London: Verso.

Sobejano, Gonzalo (1983), "Enlaces y desenlaces en las novelas de Carmen Martín Gaité", en Servodidio y Welles eds., *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, 209-223.

Solino, María-Elena (1993), *Women and Children First. The Novels of Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Ana María Moix and Esther Tusquets*, PhD Thesis, Yale University.

Spires, Robert C. (1983), "Intertextuality in *El cuarto de atrás*", en Servodidio y Welles eds., *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, 139-146.

Spires, Robert C. (1995), "Del discurso franquista al posmodernista", en Monleón ed., *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, 315-324.

Stacey, Jackie (1990), "Desperately Seeking Difference", en Erens ed., *Issues in Feminist Film Criticism*, 365-379.

Stam, Robert (1983), "Hitchcock and Buñuel: Desire and the Law", *Studies in the Literary Imagination*, 16:1, 7-27.

Stanton, Donna C. (1986), "Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray, and Kristeva", en Miller ed., *The Poetics of Gender*, 157-182.

Suárez Fernández, Luis (1993), *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*, Madrid: Asociación Nueva Andadura.

Suleiman, Susan Rubin (1985), "Writing and Motherhood", en *The (M)other Tongue. Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, 352-377

Talbot, Lynn K. (1987), "Female Archetypes in Carmen Martín Gaité's *Entre visillos*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12:1/2, 79-94

Tasker, Yvonne (1998), *Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema*, London: Routledge.

Teruel, Jose (1997), "The Autobiographical Fiction of Three Women: *Nubosidad Variable*", *Confluencia*, 13:1, 64-72.

Theweleit, Klaus (1987), *Male Fantasies I*, Cambridge: Polity Press.

Theweleit, Klaus (1989), *Male Fantasies II*, Cambridge: Polity Press.

Threlfall, Monica (1996), "Feminist Politics and Social Change in Spain", en Threlfall ed., *Mapping the Women's Movement*, 115-151.

Threlfall, Monica, ed. (1996), *Mapping the Women's Movement*, London: Verso.

Torres, Augusto M. (1994), *Diccionario del cine español*, Madrid: Espasa Calpe.

Torres Torres, Antonio (1995), "La perspectiva narrativa en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité", *Anuario de Estudios Filológicos*, 18, 499-506.

Trashorras, Antonio (1996), "Los padrinos del nuevo cine español", *Fotogramas*, 1830, Abril, 36-37.

Trebilcot, Joyce ed. (1984), *Mothering. Essays in Feminist Theory*, Totowa, New Jersey: Rowman & Allanheld.

Tsuchiya, Akiko (1992), "Theorizing the Feminine: Esther Tusquets's *El mismo mar de todos los veranos* and Hélène Cixous's *écriture féminine*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 26:2, Mayo, 183-199.

Tubert, Silvia ed. (1996), *Figuras de la madre*. Madrid: Cátedra.

Tusell, Javier (1988), *La dictadura de Franco*, Madrid: Alianza.

Urbanc, Katica (1996), "La doble voz de la escritura femenina: *Nubosidad variable*, de Carmen Martín Gaité", en *Novela femenina, crítica feminista: Cinco autoras españolas*, Toledo, Ohio: Textos Toledanos, 71-84.

Valbuena-Briones, Ángel Julián (1995), "El camino psicológico de la narradora en *El mismo mar de todos los veranos*", en Paolini ed., *La Chispa '95. Selected proceedings*, 377-386.

Valis, Noël y Maier, Carol eds. (1990), *In the Feminine Mode. Essays on Hispanic Women Writers*, Lewisburg: Bucknell University Press.

Valls, Fernando (1989), "La literatura femenina en España: 1975-1989", *Insula*, 512/513, Agosto/Septiembre, 13.

Vásquez, Mary (1991), "Actor and Spectator in the Fiction of Esther Tusquets", en Vásquez ed., *The Sea of Becoming. Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*, 157-172.

Vásquez, Mary ed. (1991), *The Sea of Becoming. Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*, New York: Greenwood Press.

Vegetti Finzi, Silvia (1992), *El niño de la noche. Hacerse mujer, hacerse madre*, Madrid: Cátedra.

Vegetti Finzi, Silvia (1996), "El mito de los orígenes", en Tubert ed., *Figuras de la madre*, 121-154.

Venancio, Anna (1994), "El valor de les dones", 1991 [en soporte electrónico], 3, Febrero.

Accesible en: <URL:http://vilaweb.com/AREES/biblioteca/1991/3/3_20.html> [Fecha de visita: 23 Marzo 1998].

Wagner, John (1987), "The Mother as Spectacle: Cinema under the Sign of Erasure", *The Spectator*, 8:1, 12-17.

Welldon, Estela V. (1992), *Mother, Madonna, Whore. The Idealization and Denigration of Motherhood*, New York: Guilford Press.

Welles, Marcia L. (1983), "Carmen Martín Gaité: Fiction as Desire", en Servodidio y Welles eds., *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, 197-207.

Welles, Marcia L. (1994), "Review of *Nubosidad Variable* by Carmen Martín Gaité", *Revista Hispánica Moderna*, 47:1, 256-259

Whitford, Margaret ed. (1994), *The Irigaray Reader*, Oxford: Blackwell.

Williams, Linda (1981), *Figures of Desire*, Urbana: University of Illinois Press.

Williams, Linda (1994), "'Something Else Besides a Mother'. Stella Dallas and the Maternal Melodrama", en Gledhill ed., *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, 299-325.

Wilton, Tamsin ed. (1995), *Immortal, Invisible. Lesbians and the Moving Image*, London: Routledge.

Wood, Robin (1986), *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York: Columbia University Press.

Wood, Robin (1991), *Hitchcock's Films Revisited*, London: Faber and Faber.

Woodward, Kathleen (1986), "The Mirror Stage of Old Age", en Woodward y Schwartz eds., *Memory and Desire: Aging-Literature-Psychoanalysis*, 97-113.

Woodward, Kathleen y Schwartz, Murray M. eds. (1986), *Memory and Desire: Aging-Literature-Psychoanalysis*, Bloomington: Indiana University Press.

Woolf, Virginia (1929), *A Room of One's Own*. London: The Hogarth Press.

Woolard, Kathryn A. (1989), *Double Talk. Bilingualism and the Politics of Ethnicity in Catalonia*, Stanford, California: Stanford University Press.

Wright, Elizabeth (1992), *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*, Oxford: Blackwell.

Yahni, Roberto (1993), "La búsqueda de interlocutor en *Retahílas*", en Gifre ed., *Carmen Martín Gaité*, 72-76.

Zatlin, Phyllis (1987), "Women Novelists in Democratic Spain: Freedom to Express the Female Perspective", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12:1/2, 29-44.

Zatlin, Phyllis (1988), "Passivity and Immobility: Patterns of Inner Exile in Postwar Spanish Novels Written by Women", *Letras Femeninas*, 14, 3-9.

Zerilli, Linda M. G. (1996), "Un proceso sin sujeto: Simone de Beauvoir y Julia Kristeva sobre la maternidad", en Tubert ed., *Figuras de la madre*, 155-188.

Zipes, Jack (1983), *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, London: Heinemann.

Zipes, Jack (1997), *Happily Ever after: Fairy Tales, Children and the Culture Industry*, New York: Routledge.

